post(s)

ISSN: 1390-9797
ISSNe: 2631-2670



Fabián Barba
Jean-Frédéric Chevallier
Marcela Correa, ed.
Diana Coryat
Bertha Díaz
Esteban Donoso
Heiner Goebbels
Tamia Guayasamín
Víctor Hoyos
Pamela Jijón
LEES
Genoveva Mora
Gabriela Ponce, ed.
Jorge Poveda
Rebecca Schneider
Teatro Ojo
Giulianna Zambrano
Noah Zweig

post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2019 • Quito, Ecuador
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
http://posts.usfq.edu.ec

post(s)

USFQ PRESS
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Campus Cumbayá, Quito 170901, Ecuador. https://libros.usfq.edu.ec/index.php/usfq

USFQ PRESS es el departamento editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Fomentamos la misión de la universidad al divulgar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

post(s). Serie monográfica

ISSN de la serie: 1390-9797
ISBN de este volumen: 978-9978-68-152-7
ISBNe de este volumen: 978-9978-68-153-4
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/post(s).v5i1

post(s) es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito. Su propósito es reflexionar sobre las discusiones y debates que tienen lugar dentro de y entre los campos comunicacionales y artísticos, tanto a nivel local como regional e internacional.
Los ejes temáticos de **post(s)** se construyen en conjunto entre los integrantes del Comité Editorial y los editores invitados a colaborar con la publicación. Cada edición pone énfasis en la praxis profesional, artística y académica –la creación es un eje aglutinante de esta publicación.**post(s)** publica textos de investigación académica, creando también espacios para formas experimentales y performativas de escritura y producción de conocimiento.
Los artículos de **post(s)** se publican en inglés y/o en español. Además, en cada número se traducen al español textos relevantes para el tema de la edición que circulan únicamente en inglés y que el Comité considera fundamental poner a circular en un contexto hispanohablante.
La publicación tiene como público principal a las comunidades académicas vinculadas a la investigación post disciplinar, y a un público más amplio interesado en comprender las transformaciones de la sociedad contemporánea, vistas desde una perspectiva vinculada a las teorías críticas, los estudios culturales, el criticismo cultural, desde sus orígenes hasta su actualidad contemporánea.

EDITORAS EN ESTA EDICIÓN
Marcela Correa, Universidad San Francisco de Quito USFQ
Gabriela Ponce, Universidad San Francisco de Quito USFQ

AUTORES EN ESTA EDICIÓN
Fabián Barba, Coreógrafx e investigadxr independiente, Quito, Ecuador.
Jean-Frédéric Chevallier, co-director Trimukhi Platform, Calcuta, India.
Diana Coryat, Universidad de las Américas, Quito, Ecuador
Bertha Díaz, Carrera de Danza y Teatro, Universidad de Cuenca, Ecuador
Esteban Donoso, Universidad de York, Toronto, Canadá
Heiner Goebbels, Institute for Applied Theatre Studies of the Justus Liebig University, Giessen, Alemania
Tamia Guayasamín, bailarina y coreógrafa independiente, Ecuador
Víctor Hoyos, Facultad de Arquitectura Diseño y Artes, Universidad Católica, Quito, Ecuador.
Pamela Jijón, Universidad de las Américas, Quito, Ecuador
Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES), grupo de artes escénicas basado en Cuba
Genoveva Mora, directora revista de artes escénicas El Apuntador, Ecuador.
Jorge Poveda, RITMO Centre for Interdisciplinary Studies in Rhythm, Time and Motion, Universidad de Oslo, Noruega.
Rebecca Schneider, Universidad de Brown, Providence, Estados Unidos
Teatro Ojo, plataforma cultural basada en México
Giulianna Zambrano, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador
Noah Zweig, Universidad de las Américas, Quito, Ecuador

Esta obra es publicada luego de un proceso de revisión por pares ciegos (*peer-reviewed*).

post(s) está en el catálogo LATINDEX. Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal.

Producción editorial: Anamaría Garzón Mantilla
Diseño y diagramación: Krushenka Bayas Ramírez
Traducción: Santiago Castellanos, María José Elizalde, Anamaría Garzón Mantilla, Lucas Mendieta y Gabriela Ponce
Diseño de portada: Krushenka Bayas Ramírez
Fotografía de portada: Juan José Alomía, proyecto de Giulianna Zambrano
Revisión de estilo: La Caracola Editores

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE. BIBLIOTECA UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

post(s) [PUBLICACIÓN PERIÓDICA] / Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito. Editor general: Santiago Castellanos.--v.1 (ago.2015)-. -- Quito: Universidad San Francisco de Quito, 2015
v. cm.

Anual

ISSN: 1390-9797

1. Comunicación--Publicaciones seriadas. -- 2. Artes contemporáneas--Publicaciones seriadas. -- I. Universidad San Francisco de Quito. Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas. -- II. Castellanos, Santiago, ed.

LC: AP 63 .P67

CDD: 056.1

Se sugiere citar este volumen de la siguiente forma:
Correa, M., Ponce, G. (eds.) (2019) *posts(s)*, volumen 5. Quito: USFQ Press.

post(s)
ISSN: 1390-9797
ISSNe: 2631-2670

post(s) volumen 5 • agosto - diciembre 2019
Impreso en Ecuador por Ediecuatorial – *Printed in Ecuador*
Primera Edición: agosto - diciembre 2019
Tiraje: 500 ejemplares

Más información sobre la serie monográfica post(s):
http://posts.usfq.edu.ec

Contacto
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Att. Anamaría Garzón Mantilla, post(s)
Calle Diego de Robles y Vía Interoceánica
Casilla Postal: 17-1200-841
Quito 170901, Ecuador

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

AKADEMOS

RADAR

LINK

VIDERE

PRAXIS

CALL FOR PAPERS

INTRODUCCIÓN

ESCENARIOS HETEROGÉNEOS Y PRÁCTICAS EXPANDIDAS

Gabriela Ponce

Gabriela Ponce, profesora del área de Artes Escénicas, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Miguel de Santiago, oficina 303. Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador.
Correo: gponcep@usfq.edu.ec
• MFA en Dirección de Teatro, Universidad de Illinois, Estados Unidos
• Posgrado en Filosofía, Universidad Católica de Quito, Ecuador

Reflexionar sobre las artes escénicas en la actualidad implica pensar en un conjunto amplio de prácticas cuya heterogeneidad se extiende hacia los modos de creación, de recepción, de formación y hacia todo el engranaje que compone el acontecimiento escénico. De ahí que el desafío de plantearnos una publicación que recoja esta complejidad, pasa necesariamente por revisar las dislocaciones y desplazamientos que se han producido en los modos de representación. La génesis de esta publicación, a la que quisiéramos referirnos de modo breve, sitúa esa dislocación en el centro de su inquietud: nuestra primera motivación, dentro del área de Artes Escénicas del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, fue habilitar un espacio de reflexión para la práctica escénica ecuatoriana más actual, tomando en cuenta que son escasas las publicaciones que existen para analizarla en el contexto del debate contemporáneo. Inmediatamente después, nos dimos cuenta de que la diversidad de estas nuevas prácticas rebasaba esos territorios geográficos y disciplinares que, en primera instancia, nos trazamos. Lejos de circunscribirse a un hacer específicamente dancístico o teatral, hoy lo escénico está actuando en un horizonte de diseminación atravesado por lo performático, la contaminación disciplinar, las prácticas de lo real, los modos de investigación expandida; y, por otro lado, también sentimos que esos desplazamientos se enmarcan necesariamente en una amplia red de pensamiento y de acción que está en diálogo con procesos regionales y globales. Entonces, nuestro proyecto fue ampliándose con el afán de rastrear esa complejidad que se materializa en esta edición de **post(s)**, a través de una pluralidad de voces y de modos de escritura, de contextos y de lugares de enunciación.

Fecha envío: 12/11/2019
Fecha aceptación: 19/11/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1590
Cómo citar: Ponce, G. (2019). Escenarios heterogéneos y prácticas expandidas. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 12-20). Quito: USFQ PRESS.

El presente de la escena: revisitar las historias de los cuerpos, del gesto y de la imagen

Una de las cuestiones que atraviesa tanto nuestra labor académica como artística es precisamente la pregunta por lo contemporáneo. Entendemos que el término contemporáneo se inscribe siempre en un contexto particular, y no necesariamente se refiere a la confluencia con "un" tiempo sino también a las maneras en las que lo interpela. Siguiendo al filósofo Giorgio Agamben, el sino de lo contemporáneo es justamente su anacronismo, esa no coincidencia con *su* tiempo y podríamos extender esta noción a una no coincidencia con *su* espacio. El flujo que vivifica cada lenguaje, dotándole de pertinencia histórica, justamente radica en el gesto que cuestiona críticamente su presente, que pone en riesgo sus modos tradicionales de hacer, su tradición. Un proceso que no cesa y que lejos de alumbrar, lanza destellos siempre efímeros, siempre provisionales (Agamben, 2011). En ese sentido, las preguntas que nos hacemos para pensar y crear, las preguntas que atraviesan nuestras clases y que quieren permear esta, nuestra primera incursión en la publicación académica, es esa: ¿de qué maneras el movimiento continuo de nuestras prácticas nos afecta ahora, modifica el presente de nuestra disciplina y nos moviliza hacia otros modos de accionar, de escribir, de reflexionar sobre y con ella?

Es precisamente esa pregunta la que contiene a este amplio número de artículos y lo hace desde la particularidad que cada escritura despliega. Fue esa también una de las cuestiones que nos empujó hacia la realización, en abril del año pasado, de las primeras Jornadas de Pensamiento/acción, a las que titulamos "Desplazamientos y articulaciones en las artes escénicas." Las jornadas convocaron a una serie de pensadores y artistas nacionales e internacionales para indagar sobre asuntos relativos a la investigación escénica y sus modos de existencia actual. Durante cinco días, y a partir de una diversidad de formatos, pudimos aproximarnos a una serie de experiencias heterogéneas que interpelaron los límites de lo que comprendemos por *escena* y los modos en los que se construyen los lenguajes de la praxis y el pensamiento escénico hoy. En el marco de las reflexiones que posibilitó el encuentro, se produjeron nuevos diálogos que afectaron y expandieron esta publicación.

Esteban Donoso y Fabián Barba, bailarines, y Bertha Díaz, investigadora, ofrecieron, durante las Jornadas, el laboratorio titulado "Dar cuerpo a la memoria, rememorar desde los cuerpos". Este espacio de investigación propició un diálogo fundamental: bailarinas y coreógrafas contemporáneas contaron *su* versión de un momento crítico de la danza ecuatoriana,

con el afán de que aparezcan otros relatos posibles, y de que también se vehiculen alternativas en la transmisión de la memoria de los procesos y las pedagogías del cuerpo. Se posibilitó, a través de los días en los que duró el encuentro, un espacio de construcción colectiva y afectiva de conocimiento desde la memoria corporal y sensible de un grupo importante de bailarinas, y a partir de ello se tejió una comunidad de validación de saberes. En esa línea, se asienta la reflexión que tanto Donoso como Barba desarrollan en los artículos que aparecen en la sección Akademos. La problemática que plantean se sitúa precisamente en los modos en los que se configura una narrativa histórica y hegemónica de las prácticas danzarias en nuestro país, sus modos de enunciarse a sí mismas y de negociar con otras poéticas que, desde Europa y Estados Unidos, se anclan exclusivamente en una tradición occidental moderna. En última instancia aparece, en ambos artículos, una cuestión sumamente importante: cómo ocurren ciertas apropiaciones locales de esos quiebres y desplazamientos que se dan al interior de la danza contemporánea, en y desde, los contextos culturales dominantes. Cada artículo, desde su particularidad, interpela los modos de construcción de una "danza nacional" en medio de aquellas tensiones culturales.

Esas relaciones históricas en los modos de (re)producción del cuerpo, permea también el texto de Rebecca Schneider, *Retomar "Instrucciones para convertirse"*, cuya traducción se publica también en la sección Akademos. Schneider, quien es profesora en la Universidad de Brown (Rhode Island) y una de las pensadoras más inquietantes de los estudios del performance, se plantea, a partir del análisis de la obra de algunos artistas, una reflexión que sitúa la cuestión de la transmisión —del gesto, del movimiento, de la herida— como performance que permite el desplazamiento de *un tiempo en otro tiempo*. Esta transmisión habilita un lugar para los cuerpos de quienes han sido colonizados y desalojados: huellas de migrantes, gestos de desarraigo, movimientos de huida. Por otro lado, quizá uno de los aportes más significativos del texto es también cómo desplaza la escritura académica hacia un lugar de enorme fertilidad interpretativa, de gran potencia creativa, dotándole también de una poética que el lector agradece. Revisita escenas cinematográficas, construcciones arquitectónicas, pasado y presente, para observar cómo se entreteje lo visible y lo invisible de un movimiento incesante.

Para cerrar esta sección, Diana Coryat y Noah Zweig, nos proponen reflexionar sobre el cine que se hace en Ecuador hoy en día. Su mirada crítica señala las formas en las que irrumpe un cine plural, diverso, no hegemónico, que negocia y tensa los modos tradicionales de entender lo nacional a través de la imagen.

Dispositivos y dramaturgias actuales: los espacios, los objetos, el espectador

En el contexto de las Jornadas de pensamiento/acción, pudimos aproximarnos al trabajo del colectivo mexicano Teatro Ojo, que presentó la conferencia performática "Elucubraciones sobre el posible paradero del libro vivo de Xocen" y además ofreció un taller titulado "El teatro como motor de búsqueda". Acercarnos a su propuesta implicó comprender de un modo muy concreto lo que se conoce como la "escena expandida". Su práctica, una de las más relevantes en la actualidad teatral latinoamericana, sitúa la política en el centro de su investigación, poniendo en crisis los lugares comunes del teatro a la vez que vuelve visible la potencia teatral de los escenarios sociales. En la entrevista que publicamos en la sección Radar, las voces de los integrantes de Teatro Ojo recorren su trayectoria mientras nos vuelven parte de una sobremesa en la que desmontan la noción de escena, comentan algunos de sus procesos de creación y profundizan en sus particulares modos de pensar en colectivo. A través de sus reflexiones, los espacios del teatro se multiplican y sus tiempos también, se proyecta el pensamiento mítico hacia el presente para abrir otras posibilidades de relación entre la historia y la actualidad: una caja de resonancias y asociaciones teatrales que deviene dispositivo poético solo en su contacto con el espectador.

Las instalaciones, performances e intervenciones que ha propuesto, a través de los años, Teatro Ojo, disponen la mirada de tal manera que se descoloca nuestra idea de dramaturgia. Desde este tipo de procesos, la dramaturgia deja de concebirse principalmente como escritura de un texto o de una acción, para ser el entramado en el cual habitan escrituras simultáneas y múltiples; en este sentido, se despliega una práctica de montaje a través del cual los lenguajes materiales del teatro también se desjerarquizan, se autonomizan, adquieren posibilidades narrativas que descentran el lugar privilegiado de la palabra, la fábula, la representación.

Entender el potencial performativo de cada lenguaje y sus posibilidades narrativas hace que el dispositivo se sitúe en un lugar central en los modos contemporáneos de creación, modificando precisamente los modos de estructurar la acción escénica. Como señala Arnaud Rynker (2015, p. 283): "Frente a los signos decodificables de la representación clásica, el dispositivo tiende, de este modo, a preferir una cierta opacidad de lo visible: el espectador entra en un espacio semánticamente abierto en vez de que le propongan las claves que le permitirán comprender aquello a lo que va a asistir."

Desde esta perspectiva, las secciones Radar y Videre, se anclan alrededor del análisis de dispositivos escénicos que desplazan las escrituras de sus ejes

tradicionales de composición. El desplazamiento de los modos de organización escénica convencionales —hacia el objeto, el sonido, el espacio— implica una apertura no solo para las escrituras sino también para las lecturas: el espectador aparece con su inteligencia creadora para armar a partir del fragmento sus relatos, para significar desde la condición fenomenológica de la materialidad escénica.

La investigadora y académica Bertha Díaz se aproxima al dispositivo sonoro del músico Manuel Larrea y su colectivo Culebra Cascabel, quienes, a partir de improvisaciones sonoras, van componiendo escenas y partituras en las que también el cuerpo y el objeto son materia de la escritura. Culebra Cascabel propone una forma de creación interdisciplinar que también es materia de análisis por parte de Díaz: ¿qué implicaciones tiene un ejercicio artístico híbrido?, ¿cómo comprender la relación entre el movimiento, el sonido, el texto a partir de un ejercicio de escucha mutua, de creación *in situ* y colectiva? Estas mismas preguntas se extienden, en el caso del artículo del investigador Jean-Frédéric Chevallier, al rol del espectador e interpelan su lugar y su tiempo en la creación: una invitación a pensar en todas las implicaciones de crear *con* el público.

Preguntas similares se desprenden del artículo en el que Pamela Jijón aborda la cuestión del objeto como disparador de narraciones posibles y de investigación escénica, y que vuelven sobre una dramaturgia que desplaza los modos conocidos de escritura. Al relatar la experiencia de montaje de la obra *Esas putas asesinas, adaptación libre del cuento de Roberto Bolaño,* por parte del colectivo Mitómana/artes escénicas, Jijón cuenta cómo se teje un orden y un trayecto a partir de objetos cuya existencia material revela un entramado de relaciones afectivas, históricas, políticas que siguen actuando y que se resignifican en el proceso creativo y en la obra.

Desde un eje muy próximo, Giulianna Zambrano muestra, en la sección Videre, su performance *Buscando en el silencio de las cosas*. El performance, que se ejecutó en clave autobiográfica, también funcionó como instalación escénica: esta doble modalidad muestra nuevamente los derroteros de lo escénico en la actualidad, los modos de existencia de una teatralidad que se articula incluso al margen del "actor" para que emerjan las voces de lo que ha sido tradicionalmente instrumentalizado dentro del quehacer escénico. Zambrano montó una colección de objetos que habilitaron una narrativa material de lo que fue el terremoto del 16 de abril de 2016 en Bahía de Caráquez. Desde los objetos, los dos artículos, visibilizan *la ruina* como experiencia que cruza lo íntimo y lo público, y que al hacerlo desestabiliza las escrituras representacionales.

Investigación y *praxis* expandida para la escena

Una de las cuestiones que suscitó nuestro interés y también nuestra preocupación cuando imaginábamos este número fueron las tensiones posibles entre la *praxis* artística y el carácter académico de **post(s)**. Sin embargo, conforme hemos ido armando la revista, se han ido desvaneciendo ciertos supuestos alrededor de este asunto gracias a su misma estructura. **post(s)** es una publicación académica de gran plasticidad que se articula para favorecer un pensamiento artístico heterogéneo. La sección Praxis propicia otros formatos de escritura que logran, en esta edición, capturar una diversidad de creadores que reflexionan sobre sus prácticas. Lo hacen desde sus distintas esferas disciplinares y ahondando en la compleja relación entre creación e investigación.

¿Qué implicaciones tiene hoy formar investigadores para la escena? ¿Cuáles son las habilidades que un artista escénico debe tener para enfrentar los escenarios de lo contemporáneo? Heiner Goebbels, quien se ha desempeñado como docente en el Instituto de Estudios Aplicados de Teatro de la Universidad Justus Liebiig en Gießen y quien es además uno de los directores de teatro y compositores sonoros más importantes en la actualidad, reflexiona en su artículo "¿Investigación o técnica? Nueve tesis sobre el futuro de una educación para las artes escénicas", sobre la necesidad de formar artistas que sepan actuar en escenarios complejos. Sus recomendaciones se direccionan hacia un conocimiento multidisciplinar que alimente a la escena a partir de su proximidad con las otras artes, desde destrezas de creación colectiva y de articulación de saberes. Goebbels, que acaba de estar en Bogotá para ofrecer una serie de conciertos, instalaciones sonoras y performances, habla desde el centro de la experiencia creativa para promover una pedagogía que dialogue con las formas y los soportes múltiples que cruzan las nuevas prácticas escénicas.

Es en esa misma línea que sitúa a la investigación en el centro de su atención, que Jorge Poveda reflexiona sobre la obra *Higiene,* la tesis con la que obtuvo su Licenciatura en Artes Escénicas en la Facultad de Teatro de la Universidad Central del Ecuador. A partir de esa experiencia en la que se habilitó un proceso de traslado de ciertas ideas que aterrizaron en la escena desde procedimientos multimediales, de alcance realmente experimental, se van articulando sus reflexiones sobre su proceso creativo. Su artículo, al igual el de Tamia Guayasamín, "En residencia permanente", interpela los formatos tradicionales del hacer, plantea una idea que nos parece fundamental subrayar y que atraviesa esta sección: la investigación en artes hoy en día requiere una revisión crítica de los procesos y los modos de relación y producción. En este sentido el artículo de Guayasamín nos invita a acompañar su experiencia en distintas residencias. Analiza qué implicó entrar en diálogo con el

contexto, flexibilizar sus procesos creativos, buscar en la comunidad saberes que nutran su obra, así como adentrarse en lo que significa también el viaje, dentro y para, el proceso creativo.

El cadáver exquisito que comparten con **post(s)** las integrantes del Laboratorio de Experimentación Escénica y Social (LEES) de Cuba, pone en manifiesto la potencia que alcanzan los modos de pensar la acción y accionar el pensamiento. Lo hacen a través de la materialidad que propone su escritura: cuatro voces que montan un texto poético para referirse a un proyecto de comunidad y artes vivas, pero ¿qué son las artes vivas? "Las artes vivas implican la constante reinvención del mundo y del tiempo" nos responden ellas y desde esa premisa comprendemos su investigación metodológica, artística, afectiva.

Para cerrar la edición, presentamos una reflexión sobre la experiencia de trabajo del escenógrafo Víctor Hoyos, que ha acompañado, desde su oficio como diseñador, varios montajes escénicos en Ecuador. Su texto propone una revisión de su metodología de creación escenográfica y los bocetos que comparte con nosotros dan cuenta de sus modos de pensar el espacio y el objeto, de hacer traducciones, de ofrecer soluciones y construir la materialidad de una obra.

Cerramos este texto introductorio, entendiendo que las artes vivas como dispositivo teórico, como práctica política, como expresión de la escena latinoamericana contemporánea nos sirven también para acoger su carácter expandido, la "reinvención del mundo y del tiempo" que plantean: habilitando otras escenas posibles; desplazando la dramaturgia hacia el cuerpo, el objeto, el público; resignificando el gesto y la historia; interpelando las jerarquías, los modos de relación, las pedagogías; revisando las políticas de la escritura y el recorte político de lo sensible, porque, como plantea Rancière:

> [E]l arte no es político, en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempo y de espacio que instituye, por la manera en que recorta ese tiempo y puebla ese espacio (2012, p. 33).

post(s)

Referencias bibliográficas

Agamben, G.
(2014). *La desnudez.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Rancière, J.
(2012). *El malestar de la estética.* Madrid: Clave intelectual.

Rykner, A.
(2015). El dispositivo. En E. Garnier y F. Grandes (eds.), *Antología de teorías teatrales*. Bilbao: Artezblai Editorial.

AKADEMOS

Investigaciones académicas

RETOMAR "INSTRUCCIONES PARA CONVERTIRSE"

Rebecca Schneider

La versión en inglés de este ensayo, "Taking up Instructions for Becoming", es parte de *The Methuen Drama Companion to Performance Art* (2020), publicación editada por Bertie Ferdman and Jovana Stokic. Agradecemos profundamente a Rebecca Schneider, sus editoras, a la serie Methuen Drama y a Bloomsbury Publishing por permitirnos hacer esta traducción.

Rebecca Schneider, profesora de Theatre Arts and Performance Studies y History of Art and Architecture, Brown University. Correo electrónico: Rebecca_Schneider@brown.edu
• M.A., Performance Studies. New York University
• Ph.D., Performance Studies, New York University.

Resumen

Este ensayo analiza una serie de performance fotográfico de Emilio Rojas titulada *Instrucciones para convertirse* (2019). La serie de Rojas rinde homenaje a la artista Laura Aguilar y, pensando en el homenaje, este ensayo considera el gesto y el llamado y la respuesta, como técnicas de performance, mediante las cuales cuerpos y obras de arte saltan cuerpo a cuerpo, miembro a miembro. A través de otra obra de Rojas, *Heridas Abiertas (A Gloria)*, el ensayo se mueve para discutir la obra *Fringe*, de Rebecca Belmore. La aparición de Belmore en el capítulo marca el comienzo de un trabajo que hace gestos hacia mundos ancestrales indígenas, para presentar alternativas a la marcha miope del tiempo capital-colonial. Acto seguido, hago un contrapunto entre *Viaje a Italia*, de Roberto Rossellini, y las obras de Belmore, Aguilar y Rojas. La película y los performances exploran el salto de la gestualidad entre materiales animados e inanimados, humanos y no humanos. El esfuerzo, en todo el ensayo, es producir una práctica de críticismo de performance decolonial.

Palabas clave: performance, decolonial, cuerpos, animado/inanimado, memoria

Abstract

This essay engages a 2019 photo-performance series by Emilio Rojas titled *Instructions for Becoming*. Rojas's series performs an homage to artist Laura Aguilart and, thinking about homage, the essay considers gesture as well as call and response as performance techniques by which bodies and artworks jump body to body, limb to limb. By way of Rojas's work *Heridas Abiertas (A Gloria)*, the essay then moves to discuss the performance-photographic work *Fringe*, Rebecca Belmore. Belmore's appearance in the chapter ushers in work that gestures to ancestral worlds, in her case indigenous, in order to body forth alternatives to the myopic forward march of capital-colonial registers of time. This is followed by a reading of Roberto Rossellini's *Journey to Italy*, read contrapuntally with Belmore, Aguilar, and Rojas. Rossellini's film, like the photo-performances, explore the jump of gesture between or among animate and inanimate materials, and human and nonhuman materials. The effort, throughout, is to engage a practice of decolonial performance criticism.

Keywords: performance, decolonial, bodies, animate/inanimate, memory

Fecha envío: 20/06/2019
Fecha aceptación: 19/08/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1591
Cómo citar: Schneider, R. (2019). Retomar "Instrucciones para convertirse". En *post(s)*, volumen 5 (pp. 24-39). Quito: USFQ PRESS.

El gesto pone la historia en movimiento. El gesto extiende la reiteración, saltando de un cuerpo a otro, trazando un tiempo en otro tiempo, un espacio en otro espacio. El movimiento rueda a través del hueso, a través de la carne, avanzando de extremidad a extremidad —no muy diferente de la forma en que se mantiene un ritmo en una canción o un texto, o la forma en que una imagen pasa a través de un campo de visión saltando cuadro a cuadro, pantalla a pantalla o pasando de mano en mano—. El movimiento, inevitable incluso en la aparente quietud de piedra de las estatuas, mezcla eventos a través del tiempo en ondas intraactivas[1] de forma expresiva cuando la piedra se encuentra con la carne, cuando esta se encuentra con la piedra. El movimiento puede saltar de la piedra al cuerpo humano y viceversa, como en los autorretratos con naturaleza de Laura Aguilar, en los cuales su cuerpo y una roca del desierto se funden sin distinguirse. Irrumpe como mímesis entre una vara y un insecto o como un giro entre la arquitectura y el cuerpo humano y viceversa[2]. El movimiento ocurre entre la pintura y el lienzo y puede saltar de nuevo para intraactuar con la luz a la velocidad de la misma luz, mientras la pintura es filmada, o intepretada por un bailarín, o traducida a un poema. El movimiento se filtra entre el agua y las piedras en un lecho de arroyo, o se mantiene quieto por 40 000 años como respiración contenida en el goteo de una estalactita, o en las formas oleadas de las huellas de manos, moviéndose en un tiempo geológico, dentro de las entrañas no iluminadas de la tierra en Indonesia, en Francia o en las rocas exuberantes de la Cueva de las Manos en Argentina[3].

Saltando cuerpo a cuerpo, extremidad a extremidad, boca a boca, el movimiento articula registros variables de tiempo que, al mismo tiempo, acarrean historias de intraacción y hacen intraacciones nuevamente. La historia, es decir, la memoria[4], recorre curvas y pliegues. Toma forma de onda de reper-

1 Tomo la palabra “intraactiva” de Karen Barad (2003, p. 803).

2 Mirar Laura Aguilar, 2015. Otro ejemplo de mimesis humano y no-humano es la obra de VALIE EXPORT *Korperconfiguren*, o “configuración corporal”, compuesta por fotografías en las cuales su cuerpo y los elementos arquitectónicos como caminos de piedra o medianas de tráfico cambian de forma entre ellos. Los humanos no son necesarios, por supuesto. El ejemplo de la vara y el insecto se manifiesta en la erudición de Roger Caillois. En su provocativo ensayo de 1935, Mimetismo y psicastenia legendaria, escribió convincentemente, aunque de forma enigmática, sobre el poder de copiar, situando la mimesis como un desplazamiento mutuo. En mi lectura, el surrealista Caillois invocó una amplia creatividad cruzada, donde los vivos y los no vivos se involucran en una “fotografía” mutua. Ver Caillois, 1935. Ver también Schneider, 2018a y Taussig,1992.

3 Sobre las huellas que dejan las marcas de las manos creadas por humanos “prehistóricos” alrededor del mundo, ver Schneider 2018b.

4 Historia y memoria son generalmente consideradas distintas una de otra, tanto como documento es considerado, todavía, distinto de performance en vivo. Pero los dos pueden ser llamados *modos* del otro, formas de sostener o contar o de mover un tiempo, a través o con otro tiempo. Determinaciones imperialistas de qué modos culturales constituyen la memoria (a menudo considerado un “repertorio” incorporado, efímero y constitutivo) y qué modos constituyen la historia (a menudo considerada narrativa, imagen, basada en objetos, archivo o incluso monumental) han sido plagadas de molestos privilegios y desigualdades que atraviesan temas de género y raza. La línea entre historia/memoria es una ruina del colonialismo que, como una frontera sangrienta en el trabajo de Rojas, continúa persiguiendo las distinciones sedimentadas entre el performance y el documento que este ensayo pretende difuminar. Ver Taylor 2003, Schneider 2011.

cusión, o forma de rama ensortijada, o irrumpe en explosiones tuberosas, rizomáticas de llamado y respuesta y se convierte, nuevamente, en llamado[5]. El movimiento se mueve. Es la intraacción que encuentra sus ritmos entre lo animado y lo inanimado por igual, haciendo imposible cualquier dirección definitiva que delimite una forma y flujo del tiempo (como hacia adelante y lineal). En ese sentido, consideremos la obra *Instrucciones para convertirse*, de Emilio Rojas (ver figuras 1 y 2). En esa obra de performance del 2019, subtitulada Indio desnudo, entre el cuerpo humano y un árbol, el peso de una extremidad humana podría doblarse ante el peso de una extremidad vegetal, sin que pueda distinguirse qué extremidad se dobla primero, cuál después, o donde empieza una extremidad y termina la otra. Humano y no-humano se deshacen el uno en el otro. Así como en el trabajo de Laura Aguilar en la naturaleza, en esta serie, las laminaciones íntimas y queer de Rojas ubican la discusión en la articulación precisa[6]: cuál primero, cuál después, cuál humano, cuál no… todo queda en el limbo.

Rojas creció en México y, como migrante, estuvo desplazándose en condiciones de precariedad entre México y Estados Unidos. Empezó a producir esta serie mientras vivía y trabajaba en Chicago, con el anhelo de crear algo que él describe como "retorno", vuelve literal la metáfora de las raíces en México y simultáneamente doblega el tiempo. Rojas (2019, np) escribe:

> Estoy pensando en los árboles como testigos, también como paisaje y como seres que están interconectados a través de un intrincado sistema de raíces. He estado obsesionado con los árboles desde niño, no se trata solo de regresar a las raíces como migrante en el sentido metafórico, sino también desde la infancia.[7]

Si "regresar" implica un movimiento de un tiempo a otro tiempo, de un lugar a otro lugar, Rojas sugiere provocativamente la intraacción, encontrando (sus) raíces en (sus) extremidades. Aquí, el performance es un homenaje que se ramifica en múltiples direcciones: homenaje al árbol, la tierra y las "raíces" migrantes del artista, y homenaje a la artista Laura Aguilar, con cuyos trabajos en la naturaleza, las Instrucciones de Rojas resuenan explícitamente.

Instrucciones para convertirse toma el gesto de Aguilar para responder recíprocamente, como el saludo de una mano que se agita y se encuentra con otra, agitándose en respuesta, o como las instrucciones que se encuentran con sus repeticiones. De esta manera, el llamado de Aguilar es rellamado a través de Rojas (aunque la presencia del cuerpo de Aguilar está permeándose con la piedra, no respondiendo al origen, como es el caso de Rojas). En otras

5 Para una teoría del gesto que explora el llamado y la respuesta a profundidad, ver Schneider 2018b.

6 Sobre la "intimidad *queer*" de lo humano y lo no-humano o inhumano, ver Chen 2012, pp. 1-12; 114. Sobre Aguilar y lo *queer* no-humano, ver Chen y Luciano, 2015, pp. 183-208.

7 Comunicación personal con Emilio Rojas, 17 de marzo de 2019.

palabras, los performances de Rojas toman y transmiten instrucciones en un vasto entramado: extremidad a extremidad, rama a rama, llamado a respuesta del llamado. Como fotografías, las extremidades y las ramas se mueven como pixeles de luz. Se convierten en imágenes que se mueven como píxeles de luz. Se ramifican para hallarme donde yo las encuentro, aunque yo, por mi parte, las transmito con mis propios medios (aquí en forma de ensayo).

En otro trabajo, *Heridas abiertas (A Gloria)*, que está en curso desde 2014 (ver figura 3), Rojas traza la larga frontera entre México y Estados Unidos con sangre. El artista labró la línea de frontera en su espalda, como un tatuaje sin tinta, y reabre la herida anualmente, reesculpiendo, retallando la línea, para que se mueva como una rama larga, doblándose y sangrando junto con su columna vertebral. En esta pieza y otras, Rojas lleva como referencia el trabajo de Gloria Anzaldúa, cuyo libro de 1987, *Bordelands/La Frontera: The New Mestiza*, cuya lectura profundamente le conminó a generar respuestas. Ella escribe: "La frontera entre Estados Unidos y México es una herida abierta donde el tercer mundo rechina contra el primero y sangra. Y antes de que se forme una costra, vuelve a sangrar, la sangre vital de dos mundos fusionándose para formar un tercer país, una cultura fronteriza" (Anzaldúa, 1987, p. 3). Con su cabeza contra el libro, como si este fuese una almohada, Rojas se recuesta literalmente sobre las palabras de Anzaldúa, reposando en ellas y desplegando el feminismo queer de las mujeres de color —el feminismo chicano— que Anzaldúa convirtió en gesto mientras él se transforma o deviene, cuerpo-afuera, la herida que ella articula. Un tiempo en otro tiempo, las palabras de uno en boca del otro: Rojas vuelve literal aquello que está en curso, reabriendo vidas y vidas-después-de-la-muerte de un trauma histórico, que se mueven en tiempo espinal entre nosotros, extremidad a extremidad, buscando enderezarse.

La obra *Heridas abiertas*, de Rojas, me recuerda un trabajo decolonial anterior de la artista anishinaabe,[8] Rebecca Belmore, que también usa el performance como una forma de hacer literal los caminos encarnados de los expolios históricos. En *Fringe* (2007)[9], la espalda de Belmore confronta la cámara/espectador. Una larga herida sangrante atraviesa su columna vertebral, moviéndose lateralmente a lo largo de su torso. Pero lo que al principio parece ser sangre, a segunda vista se convierte en un cordel tejido con cuentas. Lo que al principio parece ser una herida abierta, a segunda vista está en proceso de reparación, todo compuesto con maquillaje, hilo y cuentas. Oscilando entre estar abierta y cerrada, la herida evoca al mismo tiempo la

8 Nota de la traducción: anishinaabe es la forma singular de anishinaabeg, que es el nombre con el cual se autodenominan varios pueblos originarios de América del Norte. La palabra anishinaabeg quiere decir "los primeros" o "la gente que decendió primero".

9 No contamos con autorización de Rebecca Belmore para publicar la foto de la obra. Sin embargo, es posible encontrarla en este enlace: https://www.rebeccabelmore.com/fringe/



Figura 1. Emilio Rojas, *Instrucciones para convertirse (Indio Desnudo)*, 2019. Amatlan, Mexico, de la serie *Instrucciones para convertirse*. Cortesía del artista.

herencia anishinaabe (tejido con cuentas) y, sin ser menos real, el continuo trauma infligido a los pueblos indígenas por el expansionismo extractivo del capitalismo-colonial de los conquistadores blancos.[10]

Menos una herida abierta que una herida atrapada en el proceso de convertirse en cicatriz, el cuerpo de Belmore se encuentra con sus espectadores situada entre tiempos de trauma histórico y lo que la académica Saidiya Hartman (2008, p. 6), al escribir sobre el comercio de esclavos, llama la "vida futura" del trauma. Esta es una herida abierta y cerrada a la vez. No completamente abierta y no completamente cerrada. También es una herida vestida y revestida para el performance. El cuerpo de Belmore es simultáneamente performer, performance y documento. De hecho, la obra vuelve irrelevantes los criterios de distinción entre representación y documento. El cuerpo que performa de Belmore es ya un testigo, como documento, se erige como estatua o testamento de la historia que lleva (la historia que "sangra" en la obra de las cuentas). Creo que es importante tener en cuenta que, en este trabajo (como en el de Rojas), la cámara y la imagen resultante no documentan una actuación "en vivo", porque el cuerpo ya está, en sí mismo y al mismo tiempo, vivo y no vivo, sangriento y entretejido, animado e inanimado. El cuerpo y el performance son documentos, tanto como el documento que performa.

10 A lo largo de este ensayo, sigo las referencias de Glen Coulthard (2014) y coloco un guión entre las palabras capitalismo-colonial para remarcar la conexión.

La imagen fotográfica es simplemente un medio para saltar de forma, rama a rama y, así, extenderse, como en forma de onda, cuerpo a cuerpo. La cámara transporta o amplifica o mueve algo del cuerpo para que pase entre nosotros, se mueve como un gesto o tal vez como un sonido llevado como un cuerpo, como una onda[11]. El cuerpo es llevado a través de la fotografía como lo haría el gesto de una mano agitándose para saludar, digamos, cruzando el espacio y el tiempo en un medio eficaz de llamada que invita a responder, haciendo señas a la reparación con respecto a la continuidad de las vidas (y vidas después de la muerte) del despojo colonial. Incluso cuando dar la espalda es un modo de rechazo —como en el trabajo de fotografía performance de Lorna Simpson— la herida de Belmore se enfrenta a un espectador, llamando y respondiendo simultáneamente como un testigo histórico que se mueve de un cuerpo a otro.[12] Esto también es historia en movimiento, extremidad a extremidad, espalda a espalda.



Figura 2. Emilio Rojas, *Instrucciones para convertirse (Indio Desnudo)*, 2019. Amatlan, Mexico, de la serie *Instrucciones para convertirse*. Cortesía del artista.

11 Belmore ha trabajado en forma de ondas con su pieza *Wave Sound*, 2017.

12 Revisar la edición especial "Performing Refusal/Refusing to Perform" en *Women and Performance* (Mengesha y Pradmanabhan, 2019).

Podríamos estar tentados a preguntar, sin la promesa de una respuesta precisa: ¿qué pasa con la historia en el salto entre cuerpos, extremidad a extremidad? ¿Qué pasa con lo animado y lo inanimado, o con los vivos, los no-vivos o los que ya no viven, entrelazados en la forma imprecisa del performance basado en el gesto, en el salto del movimiento, el pulso de la pose? ¿Cómo un gesto, cómo un cuerpo, se abre y cierra, se mueve, a través del tiempo, a través de los medios, en el rebote de la materia, entre las ruinas históricas o hacia otros futuros? Para pensar en estas preguntas, me gustaría hacer un giro extraño y retomar un breve segmento de un filme europeo de mediados del siglo XX. Aunque el paso de un trabajo explícitamente decolonial a un trabajo que se arraiga en las ruinas europeas puede parecer estremecedor, el sobresalto está destinado a generar futuras preguntas e inquietudes, incluido el tema de la "jerarquía de la animación" que Rojas después de Aguilar está deshaciendo (Chen, 2012, p. 24). Entonces, por algunas páginas, imaginemos que nos sentamos juntos, ahora, y vemos completa la película de Roberto Rosellini de 1954, *Viaje a Italia (Viaggio in Italia)*.

Sentados en posición de observadores, haciendo espacio y tiempo para la película, oscureciendo la habitación para permitir que la luz del filme se deslice por nuestros rostros a medida que las imágenes ingresan a nuestros ojos cuando el sonido llega a nuestros oídos: somos actores expectantes de performances únicos preservados en filme. ¿Qué queda si algo de la "actuación en vivo" de la película, es acarreada por la filme y entra a nuestros cuerpos a través del medio de la cinta y la luz que transporta? Esto es, en parte, para preguntar, ¿qué vemos cuando vemos al que ya no está vivo, en vivo? Cuando un en vivo replica a otro en vivo (la luz se coloca en la cara, laminando cara a cara por así decirlo), ¿quién es el anfitrión y quién es el invitado? ¿Qué pasa extremidad a extremidad? Esto también podría preguntarse en relación a la herida de Rojas o al cordón de Belmore: ¿qué sangra de un tiempo a otro en el tránsito, vía performance, a través de los cuerpos en el tiempo? ¿Qué de lo vivo —o la interanimación de lo vivo/no vivo— salta entre cuerpos o seres a través del tiempo?

Viaje a Italia hace la misma pregunta en la narrativa de la película, persiguiendo algo evasivo que parece pasar entre estatuas —cuerpo a cuerpo— y saltar entre humano y piedra. A primera vista, en la superficie de la narrativa, la película trata "sobre" un matrimonio moribundo. Una pareja blanca de mediana edad (del norte de Europa), interpretada por Ingrid Bergman y George Sander, está de viaje en el sur de Italia. Al parecer han heredado alguna propiedad en ese país, pero la película trata sobre una especie de aburrimiento progresivo o un tedio que ha vuelto inerte a su matrimonio. En la película, vemos a los actores, y particularmente a Bergman, caminando repetidamente por las ruinas del antiguo Imperio Romano. Al ver la película, vemos a Bergman viendo, porque un número excesivo de planos está dirigi-

do a la mirada de la actriz y a su confusión sobre los restos del imperio que la rodean. Pero no es solo su mirada. Su cuerpo también se dobla y se contorsiona, su cabeza es apenas estable sobre su cuello en algunos planos, como si estirando el cuello pudiera abordar los restos de alguna manera. Vemos a Bergman viendo los restos del imperio: cráneos en las catacumbas, fragmentos de pilares una vez erectos y ruinas desmoronadas de arquitectura monumental. O, más puntualmente, vemos las huellas fílmicas de su mirada cuando estaba viva para ver.

En una escena, Bergman va a un museo de arte en Nápoles, acompañada por un docente que señala varias estatuas para que las mire. Mientras mira las estatuas, expresiones curiosas, casi hiperteatralizadas pasan por su rostro, su cabeza se inclina o sus hombros se mueven de manera sutil haciendo parecer que literalmente está introduciendo la estatua dentro de su cuerpo. En un determinado momento, la película sirve para "capturar" una mirada explícitamente intercambiada entre una estatua inanimada y la aparentemente animada Bergman, como si los estados animados e inanimados pudiesen saltar entre cuerpos intercambiables entre sí. Al ver la película, parece que estamos, a mediados de siglo mirando por encima de los hombros de Bergman mientras la mirada de la estatua la detiene en la quietud, incluso cuando la estatua se mueve a través de nuestros rostros de espectadores. Muchas de las estatuas están en ruinas. En un momento, la cámara se posa en una Venus sin extremidades y salta a la cara afectada de Bergman: parece que quisiera huir, pero sus propias extremidades han sido amputadas por el primer plano. De hecho, la relación establecida por la película—–entre la actriz, la estatua de piedra y nosotros como espectadores— es compleja. No solo estamos viendo a Bergman viendo las ruinas, lo estatuario, sino que la estamos viendo como ruina/estatua, y por supuesto, todo esto —ruina de piedra y actriz viviente— es visto como una película, o visto como ve la película, recorriendo nuestros rostros en la media vida de la media luz. La estatua de piedra "ve", la actriz "ve", y el espectador ve ese acto de ver hasta que se produce una especie de vértigo y Bergman tiene que correr literalmente fuera de plano. Aquí, lo que es interesante para mí no es tanto el enfoque en la mirada (una obsesión del siglo XX), sino la forma en que Rossellini trae repetidamente a nuestra contemplación la pregunta de qué está vivo y qué no, hasta que finalmente esta pregunta rebota contra nosotros —la audiencia—, lo que nos lleva a cuestionar nuestro propio estado entre las diversas variedades de detritos: los detritos de piedra, los detritos del matrimonio, los detritos de la película. En algunos momentos —quietos, silenciosos, observando—, los espectadores podemos parecernos más a la estatua que a la actriz que camina (y luego corre) entre ellas. Entre las ruinas de piedra y bajo la luz de la película, ¿participamos todos, junto con Bergman, de estas preguntas?: ¿qué significa vivir (siendo o deveniendo)?, ¿qué podría ser el devenir?

Bergman y su semidistanciado esposo visitan Pompeya en una escena en la cual la división convencional entre lo vivo y lo no-vivo se deshace aún más. En las ruinas del desastre natural que es Pompeya, el efecto rebota de un lado a otro entre los "restos" de piedra de la vida (los agujeros que quedan en forma de cuerpos en la lava) y la privilegiada pareja heterosexual blanca, que lucha con su matrimonio muerto, o casi muerto. Viaje a Italia produce, en nuestros ojos y oídos, escenas fílmicas de animado-conoce-inanimado, inanimado-conoce-animado. La luz y el sonido son materiales —entran en nuestros cuerpos mientras observamos—, y se convierten en parásitos al vivir en/con/a través de otro cuerpo que hospeda, del mismo modo en que Mel Y. Chen podría escribir sobre las toxinas metálicas, animadas e inanimadas, mezclándose hasta el punto de la indeterminación.[13] Entonces, ¿cuál es? Nada de eso está vivo o, como Rossellini sugiere, ¿todo está vivo?[14] ¿Documento o performance? Al igual que con la línea indeterminada entre el cuerpo de Rojas y la extremidad, o la confusión de la visión entre la sangre y el cordón de cuentas en Belmore, la diferencia se vuelve vital, pero indecidible. La película presenta un matrimonio (como presenta modernidad, heteronormatividad y blancura), literalmente "en las rocas" ya que la pareja "viva" está más desprovista de conexión afectiva con cualquier cosa viva (incluso entre ellos), que las antiguas efigies de piedra, pilares, cráneos y polvo. Incluso al final de la película, no estamos seguros de si Bergman y Sanders resucitarán su matrimonio, y de hecho solo podemos esperar que no lo hagan. Al final, nada está decidido, y por azar, aparece un carnaval lleno de italianos de piel oscura que arrastra a la pareja blanca entre la multitud extasiada y vibrante, recordándole al espectador que la película está impregnada de forma indeleble con los románticos primitivismos racializados de la modernidad mientras, posiblemente, plantea algunas preguntas sobre las insufribles suposiciones capitalistas-coloniales de la modernidad.

Como mencioné previamente, seguro parece extraño movernos de la intimidad queer del trabajo decolonial de Rojas y Belmore a una película europea de mediados del siglo XX, que trata sobre la heteronormatividad blanca que

13 En la película, hay una viveza, una vitalidad, que irrumpe como no-humano. De hecho, la vitalidad del cuerpo de Bergman se produce de manera aguda en relación con su encuentro con lo inanimado, o lo que convencionalmente se da por hecho que es inanimado: la piedra. Se hace explícito, por supuesto, en la escultura con forma humana, pero la vitalidad es más amplia que eso, y esto se sugiere a lo largo de la película por el paisaje, la arquitectura y los escombros. Pero de nuevo, no hay piedra. No hay actriz viva. Solo hay película, luces y pantallas que se reproducen o performan a través de nuestros cuerpos mientras observamos. En otros textos, he tratado este tema como "intrainanimación" (Schneider, 2017).

14 Cuando Eric Rohmer y François Truffaut le preguntaron sobre *Viaje a Italia* en una entrevista en *Cahiers du Cinéma*, Roberto Rossellini describió la importancia de Nápoles: "Esa atmósfera extraña que se mezcla con lo muy real, lo muy inmediato, con un sentimiento profundo, el sentido de la vida eterna" (Hillier, 1985, p. 211). Sobre el neovitalismo, en algunas líneas dedicadas del nuevo materialismo, que impactan la teoría del performance, ver Schneider, 2015.



Figura 3. Emilio Rojas, *Heridas Abiertas (A Gloria)*, 2014. Cortesía del artista.

arraiga, y quizá fetichiza, las ruinas de la antigua Roma. Y, sin embargo, las continuas vidas posteriores del imperio son quizá temas compartidos en estas obras, aunque abordan el privilegio y el despojo de manera diferente. Pienso en esto mientras camino hacia mi trabajo por el campus en Providence, Rhode Island en el siglo XXI. Para llegar a mi oficina, para escribir este ensayo, camino debajo de un monumental arco triunfal que me lleva a un campus abierto pero cerrado. El arco se encuentra en una tierra que, como todo el estado, es territorio Narragansett.[15] Así, el cuándo, el dónde y quién de mi caminata diaria están densamente poblados, compuestos de tiempos, lugares, pueblos y cosas sincopados. Las marcas de la Roma supuestamente pasada se asientan en la supuestamente pasada tierra Narragansett. Las "ruinas" clásicas resucitadas rechazan el mito de su desaparición y perpetúan el espíritu del "triunfo" en el llamado "nuevo" mundo. Un tiempo segmenta otro tiempo; un lugar cita a otro lugar. La Antigua Roma y el territorio Narragansett, ambos supuestamente pasados, son claramente intrainanima-

15 Nota de la traducción: la comunidad Narragansett es parte de los pueblos amerindios algonquinos, es originaria de Rhode Island.

dos (de lo contrario, el símbolo del triunfo no sería necesario).[16] El arco me conduce a través de su pasaje liminal como diciendo, en esencia, "camina de esta manera". Aunque mi posición está programada por el monumento y las historias de expansión europea que reinscribe, ¿qué otras posibilidades podría enunciar el pasaje? Si escucho en contra de la corriente del triunfalismo expansionista evocado en la forma del arco, qué más podría escuchar —sobre otras formas de ser humano, otras formas de vida, otras formas de convertirse en algo vivo—?[17] Es decir, ¿podrían las piedras cantar alternativas si aprendemos a escuchar? ¿Se les permitirá que hagan un gesto hacia el agujero dejado en su cantera y tal vez articulen otro lugar u otra forma distinta a la notable miopía del "triunfo"?

En *La idea de América Latina*, Walter Mignolo (2005, p. 92) abre una pregunta sobre hasta qué grado vivimos en el siglo XXI, el mundo "desarrollado" del capitalismo tardío es el grado en que hemos sido "globalatinizados" o sometidos a la globalatinización, a través del cristianismo y el capitalismo-colonial que siguió tras la conquista.[18] Muchos de nuestros hábitos, gestos, las palabras que usamos, las arquitecturas que habitamos, circulan en el giro continuo del imperio y re-representan/des-representan las diatribas y gesticulaciones del imperio. En la medida en que reproducimos esos hábitos, esas palabras, esas arquitecturas, no solo vivimos en ruinas sino que vivimos como ruinas —las ruinas vivientes de la desproporción explotadora del imperio—. Lo más importante, por supuesto, son los movimientos y gestos de quienes han sido colonizados, esclavizados, explotados o sometidos involuntariamente al imperio, circulan y recirculan, moviéndose inexorablemente como "el pasado que no es pasado" (Sharpe, 2016).[19] Pero como deja en claro el trabajo descolonial de Rojas y Belmore, aunque la globalatinización puede ser una herida que corre a lo largo de las vértebras para fusionarse (o ser rechazada) con el movimiento, con el tiempo, la globalatinización habrá fallado.

16 Sobre el Arco del Triunfo y legados de conquista en el "nuevo mundo", ver Carolyn Dean, 1999.

17 Elizabeth Povinelli argumenta a favor de modos de escritura humanos, antes que escrituras de humanos per se. Povinelli nos recuerda que el modo de ser humano blanco "colono tardío liberal" ha fetichizado de forma retroactiva y nostálgica sus raíces en la antigua Grecia y Roma, incluso mientras romantizaba lo indígena, pero las vidas indígenas desaparecían ante las formas de explotación de la modernidad, que ha permitido, radicalmente, que algunos humanos se impongan sobre otros humanos, que algunos humanos se impongan sobre los animales y que algunos humanos se impongan sobre la tierra, el aire y el agua que nos sostiene a todos. "Nosotros" no hemos sido siempre colonos capitalistas. Y de hecho, no todos "nosotros" (entre los llamados humanos) lo somos ahora. Povinelli (2016, p. 16) escribe: "Me comprometo con mis amigos y colegas indígenas en el Territorio del Norte de Australia. Aquí vemos que no son los humanos los que han ejercido tal fuerza maligna en las dimensiones meteorológicas, geológicas y biológicas de la tierra, sino solo algunos modos de sociabilidad humana. Así comenzamos a diferenciar un tipo de humano y sus modos de existencia de otro".

18 Tomo el término "globalatinizado" de Derrida y Vattimo (1998, p. 11), a quien Mignolo también hace referencia.

19 Sharpe (2016) hace referencia explícita a la estela del Pasaje del Medio (ruta de comercio de esclavos que triangulaba a África, Europa y América entre los siglos XVI y XIX) y la trata de esclavos a través del Atlántico.

En este sentido, y en la forma de un matrimonio casi muerto entre miserables élites blancas, es interesante considerar lo que sugiere Viaje a Italia: las ruinas del Imperio occidental blanco incluyen a los vivos. Ruinas vivas, Bergman y Sander todavía intentan, como zombis, caminar de esta manera. Es decir, Bergman intenta seguir caminando hasta que, tal vez, su propio cuerpo se rebele contra la artimaña del triunfo, contra el mito de la productividad y la reproducción (heteronormativa) de la relación de capital que su matrimonio fracasado parece ejemplificar. Parpadeando a través de nuestros rostros, la película sugiere que ella podría (pero solo podría) dejar su dudosa herencia sin cobrar. Tal vez la esperanza de la película es que las canciones que cantan las piedras, incluso en las grietas y escombros del ruinoso monumento que sostienen, podrían incrementar su volumen para ser escuchadas por encima de la influencia de la posesión y del dominio que presupone el "triunfo". De alguna manera, en la sonrisa traviesa de una estatua en ruinas, por ejemplo, podrían residir alternativas a la monumentalidad del imperio y las instrucciones de convertirse en otra cosa.

En 2018, para Documenta 14, Rebecca Belmore hizo un viaje a Grecia. Su pieza para la exposición, *Biinjiya'iing Onji (Desde adentro)*, era una tienda de campaña de refugiados tallada en mármol blanco. Como parte de la exposición situada en el paisaje, la carpa de mármol estaba ubicada en la colina Filopappou, posicionada para mirar desde lo alto la Acrópolis con el Partenón en la parte superior y el Teatro de Dioniso en la base. Sentarse dentro de la tienda, como la escultura llama a un cuerpo para hacerlo, es hacer de la tienda un escenario como el teatro al que se enfrenta. Entrar en la tienda o pararse con ella y ver lo que ve es dual y complejo. Es al mismo tiempo para ser contenido por el mármol blanco, como por el significado cultural que manifiesta tal "blancura" clásica, pero también es, y paradójicamente, adoptar la visión desde la precariedad, adoptar, en todo el cuerpo, la posición de un refugiado o un migrante y mirar el Partenón como un refugiado podría ver los legados del imperio Occidental y las urgencias actuales del imperialismo del capitalismo-colonial que han desposeído a tantos. La obra, realizada en mármol, puede ser en sí misma un monumento, pero es uno que, en palabras de Julia Bryan-Wilson, "participa de un vocabulario contramonumental que podríamos entender no solo como una gramática nacida después del trauma, pero también como un recurso minoritario para quienes enfrentan las violaciones a los derechos humanos y el racismo estructural" (en Bergs, 2018, np). El aspecto de ser-ambos-y-ser-a-la-vez del trabajo lo hace indecidible, como reabrir una herida. Listo para saltar, para moverse, se lanza (como una tienda de campaña) en las intersecciones del performance, la escultura y el activismo encarnado.

Coda

Belmore ha dicho que muchas personas miran Fringe y ven un cadáver. Eso puede ser, dice, pero para ella ese cuerpo sigue siendo vida, curándose de alguna manera, resurgiendo "en reparación".[20] Para mí, que soy una tercera mirada, la herida comienza a parecer un ala. Acudo nuevamente a *Instrucciones para convertirse* de Rojas, y pienso en sus extremidades sostenidas en extremidades.

> El árbol que estoy trepando es el árbol medicinal conocido "científicamente" como Bursera simaruba, comúnmente conocido como indio desnudo porque desprende su corteza como una forma de deshacerse de las especies parasitarias/simbióticas, entonces es estéril y se ve desnudo. (Rojas, 2019)

Casi puedo escuchar el viento mientras el performance se eleva, como corteza que se desprende, hacia adentro y fuera de mis manos. post(s)

20 Belmore, http://www.rebeccabelmore.com/fringe/. Sobre el resurgimiento, ver Simpson, 2011.

Referencias bibliográficas

Aguilar, L.
(2015). Human Nature. Boom 5(2). http://bit.ly/2sGYLhj

Anzaldúa, G.
(1987). Borderlands, la Frontera. San Francisco: Aunt Lute Books.

Barad, K.
(2003). Posthumanist performativity: toward an understanding of how matter comes to matter. Signs 28(3), 801-831.

Bergs, S.
(2018). Material relations: Interview with Julia Bryan-Wilson. Open!: Platform for Art, Culture and the Public Domain (29 de mayo). http://bit.ly/2szkWFZ

Caillois, R.
(1935 [1984]). Mimicry and legendary psychasthenia, trad. J. Shepley. October 31, 12-32.

Chen, MY.
(2012). Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect. Durham, N.C.: Duke University Press.

Chen, MY. y Luciano D (eds.).
(2015). Dossier Queer Inhumanisms. Gay and Lesbian Quarterly 21 (2-3).

Coulthard, GS.
(2014). Red Skins, White Masks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dean, Carolyn.
(1999). Inka Bodies and the Bodies of Christ. Durham: Duke University Press.

Derrida, J. y Vattimo, G.
(1998). Religión. Palo Alto: Stanford University Press.

Hartman, S.
(2008). Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route. Nueva York: Farrar, Strauss and Giraux.

Hillier, J. (ed.).
(1985). Interviews with Roberto Rossellini. Cahiers du Cinéma 1, 211.

Mengesha, LG. y L. Padmanabhan (eds.).
(2019). Special Issue Performing Refusal/Refusing to Perform. Women and Performance 29.

Mignolo, W.
(2005). The Idea of Latin America. Londres: Blackwell Publishing.

Povinelli, EA.
(2016). Geontologies: A Requiem to Late Liberalism. Durham, NC: Duke University Press.

Schneider, R.
(2011). Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment. Nueva York: Routledge.

———.
(2015). New Materialism and Performance Studies. TDR: A Journal of Performance Studies 59, 2.

———.
(2017). Intra-inanimations. En C. Braddock (ed.), Animism in Art and Performance, 191–212. Nueva York: Palgrave Macmillan.

———.
(2018a). Appearing to others as others appear: thoughts on performance, the polis, and public space. En A. Pais (ed.), Performance in the Public Sphere. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro and Per Form Ativa. https://performativa.pt/

———.
(2018b). that the past may yet have another future: gesture in the times of hands up. Theatre Journal 70(3), 285-306.

Sharpe, C.
(2016). In the Wake: On Blackness and Being. Durham, N.C.: Duke University Press.

Simpson, L.
(2011). Dancing on Our Turtle's Back: Stories of Nishnaabeg Re-creation, Resurgence, and a New Emergence. Winnipeg, Manitoba: Arbeiter Ring.

Taussig, M.
(1992). Mimesis and Alterity. Nueva York: Routledge.

Taylor, D.
(2003). The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham: Duke University Press.

NUESTRA DANZA
EL LABORIOSO EJERCICIO DE NOMBRAR(NOS), IMAGINAR(NOS), BAILAR(NOS)

Fabián Barba

Fabián Barba, bailarinx, coreógrafx e investigadorx independiente.
Correo electrónico: barba.fabian@gmail.com
• MA Bellas Artes, University College Ghent (Bélgica)
• Estudiante de la maestría en Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador).

Resumen
Este artículo cuestiona las formas en que se entiende qué es la danza ecuatoriana o *nuestra* danza. Busca aproximarse a la pregunta sin utilizar como recurso la noción de identidad nacional. Con este objetivo, revisita los conceptos de territorio, formaciones culturales y filiaciones para dibujar un panorama en movimiento que no puede ser contenido por fronteras pre-establecidas. El objetivo es observar las danzas que se hacen en el Ecuador como construidas por cruces de historicidades y cuerpos que, en sus inter-relaciones, mal se pueden entender como propios o ajenos. Es en la especificidad de estos cruces que el valor y la particularidad de las danzas desarrolladas en esta parte del mundo pueden ser encontradas. Este artículo propone, así, entender las danzas a través de sus *particularidades* históricas que las relacionan con otras danzas, en lugar de dotarlas de una *identidad* (nacional) que las separaría de lo que es diferente.

Palabras clave: danza, identidad, historia, territorio

Abstract
This article questions the ways in which Ecuadorian dance, or *our* dance, is generally understood. It tackles the question avoiding the notion of a national identity. Thus, it builds upon alternative understandings of territory, cultural formations and filiations and it draws a moving landscape that refuses to be contained within pre-established borders. The aim is to apprehend the dances made in Ecuador as the product of the crossing of different historicities and bodies that, in their complex relationality, cannot be understood as either endemic or foreign. The particularity and the value of the dances produced in this part of the world can be found therefore on the specificity of these crossings. This articles seeks to understand dance creations through a study of their historical *particularities*, which sets them in relation to other dances, rather than trying to relate them to a (national) *identity* that would set them apart from that which is considered different.

Keywords: dance, identity, history, territory

Fecha envío: 12/07/2019
Fecha aceptación: 19/09/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1532
Cómo citar: Barba, F. (2019). Nuestra danza: el laborioso ejercicio de nombrar(nos), imaginar(nos), bailar(nos). En *post(s)*, volumen 5 (pp. 40-54). Quito: USFQ PRESS.

> “El viaje a la memoria festiva es un viaje al interior mío, no es un viaje antropológico, fue un viaje a la memoria, donde quizá saldo varias cosas, el conflicto con mi identidad [...] Pero realmente lo que implica el viaje a la memoria festiva es el inicio de mi danza más propia, más personal y yo quisiera creer y decir que también tiene que ver con que es una danza que nace aquí, que es ecuatoriana, que es andina, que es el páramo, que es indígena sin ser folclor, sino que es un sentido profundo, mío, de mi procedencia”. (Kléver Viera en Mora, 2015, p. 17)

En este artículo, quisiera reflexionar sobre los modos posibles de pensar la danza que se hace en Ecuador. ¿*Nuestra* danza es necesariamente una danza ecuatoriana? Si pensamos *nuestra* danza en estos términos, ponemos al centro de nuestras preguntas la idea de una *identidad cultural nacional* que se construye y expresa a través de esta práctica artística. ¿Podemos pensar una danza *nuestra* sin pensarla dentro del encuadre del Estado-nación? ¿Qué tipo de nosotrxs se construiría entonces? ¿Cómo eso afectaría la forma en que nos imaginamos, en que nos bailamos?

Empezaremos entonces preguntándonos sobre la categoría “danza ecuatoriana” y lo que significa. Más que buscar una definición concluyente, apoyándonos en el trabajo de Fernando Coronil (1996), cuestionaremos la construcción misma de esa categoría, ese espacio cultural y geográficamente distintivo que la diferenciaría y separaría de una danza colombiana, peruana, estadounidense o europea.

A continuación, vamos a indagar otras formas de pensar*nos* por fuera de las categorías analizadas. Para ello vamos a aproximarnos al trabajo de María Lugones (2003) y Doreen Massey (2012). De Lugones, vamos a concentrarnos en su entendimiento del mestizaje como impureza, como una forma de resistir al orden criticado por Coronil. De Masey, vamos a explicitar su mirada sobre el espacio como un punto de encuentro y no como un contenedor espacial con límites bien definidos.

Después de realizar este cuestionamiento teórico, revisitaremos la creación de *El viaje a la memoria festiva* (1989), de Kléver Viera. Más que analizar la obra en sí, intentaremos ver, con otros ojos, cómo el entramado en el que se sustentan estas danzas está atravesado por historicidades distintas; cómo estas danzas pueden ser del páramo, de Quito, de México y de Hamburgo, nutriéndose de un remolino de contradicciones no resueltas. Más que demarcar una territorialidad bien definida, estas danzas se abren en el cuestionamiento de su ser hacia un proceso de transformación que, en sí mismo, se resiste a ser apropiado por un discurso de construcción de una identidad nacional.

Repensando las categorías que definirían *nuestra* danza

En su artículo *Beyond Occidentalism: Toward nonimperial geohistorical categories* (Más allá del Occidentalismo: Hacia categorías geohistóricas no imperiales), Fernando Coronil analiza las categorías imperiales que ordenan una imaginación geográfica y su formación a través de relaciones desiguales de poder. Para este autor, el occidentalismo es un conjunto de prácticas representacionales creadas en el Occidente que lo conforman como el lugar del Yo, mientras que culturas no Occidentales aparecen como el lugar del Otro (Coronil, 1996, p. 52). La misma lógica que separa al Yo del Otro, y al Occidente del no-Occidente, separa al primer mundo del tercer mundo, la periferia del centro, el Norte del Sur, etc. Estas categorías, aunque aparezcan como definiendo entidades concretas e independientes que existen en sí mismas, son, para este autor, el producto de una historia particular —la historia de Occidente— que se ha otorgado el derecho de estructurar el mundo como una forma de establecer su hegemonía globalmente. La organización geopolítica del mundo en términos de Estados-nación es un producto de este proyecto que busca separar, clasificar y ordenar jerárquicamente.

Si ponemos en suspenso la obviedad de estas categorías y dejamos de suponerlas como verdades inmutables, ahistóricas, podemos observar cómo han sido construidas. Esa construcción se genera a través de, y consolida, relaciones de poder. Estas relaciones de poder son tanto más efectivas en cuanto ocultan esa construcción; presentan lo construido, incluyendo esas relaciones de poder, como algo dado, natural (Coronil, 1996, p. 56).

De forma importante, esta construcción crea divisiones que ocultan la relación íntima y constitutiva entre aquello que se presenta como separado; no hay norte sin sur, no hay riqueza (acumulación de capital) sin pobreza (explotación), no hay un primer mundo sin un tercer mundo. El resultado es "presentar como los atributos internos y separados de entidades cerradas lo que de hecho son los resultados históricos de pueblos conectados" (Coronil, 1996, p. 56, traducción propia).

Una crítica de estas categorías geohistóricas es importante puesto que son el producto de un conjunto de prácticas representacionales que "1) separan los componentes del mundo como unidades cerradas; 2) desagregan sus historias relacionales; 3) convierten diferencia en jerarquía; 4) naturalizan estas representaciones; y así 5) intervienen, aunque sea inconscientemente, en la reproducción de relaciones asimétricas de poder existentes" (Coronil 1996, p. 57, traducción propia).

En relación con la danza que se hace en Ecuador, seguir la crítica que propone Coronil implicaría no observarla como el producto de una historia interna —puramente ecuatoriana— que tendría atributos únicos y que se constituiría a través de la generación de una identidad autorreferencial. Más que buscar una danza ecuatoriana, nos veríamos invitados a entender las danzas que se hacen en Ecuador como el producto de historias compartidas con las danzas que se hacen en varios lugares, con escenas dancísticas con las que tienen relaciones no siempre explicitadas o distendidas. *La tarea se convertiría entonces en entender qué corrientes, qué tradiciones han participado en la constitución de estas propuestas dancísticas y qué relaciones de poder han regido sus dinámicas.*[1]

Siguiendo esta lógica, podemos empezar a entender las danzas que se hacen en este territorio como producto de mestizajes varios. Estos diversos entrecruzamientos de prácticas e historicidades no pueden ser contenidos por los límites del Estado-nación y mucho menos ser reducidos a una unidad homogénea. Esta forma de mestizaje es muy distinta por tanto de aquella que Manuel Espinosa Apolo (2000), en su libro *Los mestizos ecuatorianos*, identifica como la ideología del mestizaje.

La ideología del mestizaje presupone la *síntesis* de dos paradigmas culturales, uno occidental y otro andino. Esta concepción del mestizaje está asociada con el proyecto estatal de construir una identidad nacional homogénea; una identidad cultural que pueda abarcar la totalidad del territorio nacional y que pueda distinguirse de las de otros países. Entre los problemas de esta forma de entender el mestizaje tenemos la falta de atención prestada a la diversidad cultural del país y el subsecuente silenciamiento de grupos étnicos que resisten ser asimilados dentro del proyecto estatal del mestizaje.

Hablar de mestizaje como una síntesis de dos culturas distintas propone el aparecimiento de una categoría nueva dentro de una tipología preexistente. La ideología del mestizaje sigue y refuerza la lógica que Coronil critica. Lo mestizo, como una categoría más, se diferencia de lo blanco o europeo, de lo indígena o de lo negro y busca su lugar dentro de un orden social sin discutirlo. Lo mestizo, entendido en estos términos, es una categoría colonial que se presta fácilmente al proyecto de separar, clasificar y ordenar jerárquicamente.

1 Lamentablemente, en este artículo, aparte de mencionar repetidamente la necesidad de prestar atención a las relaciones de poder que rigen las dinámicas de producción dancística, no alcanzo a analizar cómo esas relaciones operan de forma concreta. Les quedo en deuda para un siguiente trabajo.

Mestizaje como impureza, un ejercicio de resistencia al orden dominante

María Lugones nos ayuda a entender cómo la creación de una tipología basada en categorías puras —aparentemente independientes unas de otras e interiormente homogéneas— es un ejercicio de dominación. En el capítulo 6 de su libro *Pilgrimages/Peregrinajes*, Lugones observa de cerca cómo una imaginación característicamente moderna genera un orden de la realidad a través de la creación de categorías claramente definibles (hombre/mujer, heterosexual/homosexual, blanca/mestiza/indígena/negra). Cada una de estas categorías, para conseguir la pureza de su identidad interna, tiene que cumplir con dos requisitos: no estar contaminada por elementos característicos de otra categoría y ser internamente igual a sí misma. Toda experiencia, toda persona es presionada a ubicarse dentro del orden categorial que así se genera. La violencia de este proyecto reside en que toda persona o experiencia tiene que ser *reducida* a una u otra de estas categorías (si eres hombre, todo aquello de ti que no es de hombre, tiene que ser silenciado, ocultado) e internamente *fragmentada*, dividida en partes que puedan encajar en una u otra categoría (por un lado mujer, por otro lado homosexual, por otro lado indígena). La multiplicidad de nuestro ser (ni hombre ni mujer, ni europeo ni indígena) es reducida a unidades, a categorías clasificables y por tanto controlables: ¡que nada se salga de su lugar!

La imaginación categorial descarta la posibilidad de entender lo mestizo como una forma de ser marcada por la ambigüedad. Elimina la posibilidad de entender el mestizaje como un espacio de contradicciones, de tensiones en pugna, resistente a una definición definitiva. Esta perspectiva, no permite observar cómo el mestizaje está constituido por, al menos, una andeanidad al mismo tiempo que por una occidentalidad, por al menos dos horizontes culturales que no se mantienen puros y separados, pero que coexisten sin llegar a fusionarse.

Alternativamente, Lugones nos propone pensar el mestizaje como impureza, como algo que no se limita a categorías puras, que no es ni lo uno ni lo otro —ni propiamente andino, ni propiamente occidental— siendo al mismo tiempo habitado, atravesado por lo uno y lo otro (…y lo otro: lo afro, lo árabe, etc.). El mestizaje se ubicaría en la frontera que intenta separar lo uno de lo otro, sin aceptar ser reducido (purificado) a lo uno o lo otro, sin aceptar ser divido en lo uno y lo otro, y por tanto sin constituirse como una categoría más. Al reclamar su anomalía dentro del orden existente, el mestizaje resiste ese orden clasificatorio y su poder sobre las personas y las experiencias que intenta ordenar/controlar. El mestizaje aparece entonces como resistente a la dominación al reclamar su potencialidad creativa, su capacidad de jugar entre códigos distintos, de inventar formas inclasificables, ingobernables de ser y hacer.

Hablar de "una danza ecuatoriana" como resultado de un mestizaje homogeneizador (ideología del mestizaje), es decir, como una síntesis que generaría una categoría más entre otras, nos lleva a ubicarnos dentro de, y reforzar un orden cuyos efectos son nocivos: a nivel global una danza ecuatoriana aparece como una danza periférica —es decir secundaria— y, a escala local, una escena dancística como la capitalina puede asumirse como la totalidad de esa danza nacional, relegando a su vez otras escenas a una segunda periferia. ¿Cómo entender entonces las danzas que se hacen en estas tierras?, ¿cómo entender sus impurezas, es decir, las distintas tradiciones que las habitan y atraviesan?, ¿cómo entender las relaciones que mantienen con prácticas dancísticas dentro y fuera de ese territorio construido como nacional?

Las danzas en un espacio que baila

La lógica que define al mestizaje como una categoría entre otras es la misma que define los espacios diferenciados de cada Estado-nación. La concepción moderna del territorio está relacionada a la noción de la identidad nacional que lo habita. Una "cultura ecuatoriana" presupone la existencia de un territorio como su contenedor espacial. Entre el territorio del Estado-nación y la identidad cultural que alberga se supone que hay una relación unívoca, una correspondencia perfecta (Massey, 2012, pp. 132-133, 151). Si queremos repensar la forma en que hablamos y hacemos danza "aquí", es necesario entonces repensar el espacio (físico, geográfico, político…) en el que bailamos. Una danza mestiza como resistente a un orden dominante, necesita de un espacio que se oponga a la creación de límites fijos y pre-establecidos.

Doreen Massey, en su artículo Imaginar la globalización: las geometrías del poder del tiempo-espacio, piensa los espacios (de la nación, de la institución, del teatro o de la sala de ensayo) no solo en términos de su materialidad concreta, sino como constituidos por las historicidades que los atraviesan, por los usos que les han sido adjudicados, por las personas que los habitan y por las relaciones de poder que actualizan. El espacio se entendería por tanto como "la esfera de yuxtaposición o coexistencia de distintas narrativas, como el producto de relaciones sociales dinámicas; sería una visión del espacio que intenta enfatizar tanto su construcción social como su naturaleza, ambas necesariamente dinámicas" (Massey, 2012, p. 152).

Bajo esta perspectiva, el espacio no es entendido como un contenedor con límites bien establecidos. El espacio se constituye más bien como "un punto de encuentro" (Massey, 2012, p. 126, 152) de las historias y gentes que lo habitan. La particularidad de cada espacio está dada por la yuxtaposición específica de esas historias, por la forma en que esa coexistencia es organizada. El espacio mismo cambia con el pasar del tiempo, siguiendo las vicisitudes de la organi-

zación de lo social. Al ser un punto de encuentro y yuxtaposición, el espacio se consolida por las narrativas que lo atraviesan y no por una interioridad que le sería esencialmente propia. Este espacio no adquiere su identidad debido a "raíces míticas internas" o "una historia de relativo aislamiento" (Massey, 2012, p. 152). Este espacio no se constituye como una unidad cerrada, con un interior y un exterior claramente definidos, sino que es el producto del tejido de los acontecimiento que lo atraviesan, ligándolo a "todas aquellas conexiones que se extienden más allá de él" (Massey, 2012, p. 152).

El espacio cerrado del Estado-nación se corresponde con la ideología del mestizaje. El espacio dinámico del punto de encuentro se corresponde con el mestizaje como impureza. En este último, no tenemos una síntesis de varias historias, tenemos su coexistencia conflictiva, organizada a través de relaciones de poder sujetas al accionar político de sus habitantes. Esta forma de entender el espacio y el mestizaje requiere que se cuestionen los límites y la pertinencia de las categorías geopolíticas imperiales que Coronil critica. Para el caso que nos ocupa, requiere que se cuestione la necesidad de entender una danza en términos de su pertenencia nacional. Pero si dejamos ir la noción de lo ecuatoriano para hablar de las danzas que hacemos en este entramado de puntos de encuentro, ¿cómo podemos hablar de las danzas que hacemos en este tejido de historicidades que constituyen el lugar en que bailamos?

Cuando nos hallamos faltxs de palabras, o cuando tenemos que abandonar categorías que hasta cierto punto creímos fundamentales, nos hallamos frente a la tarea de tener que generar otro vocabulario, otra forma de imaginar lo que hacemos, otra forma de imaginar*nos.* Pero ¿qué constituye ese *nosotrxs*, si ese *nosotrxs* no puede ser completamente comprendido por la categoría "ecuatorianxs"? Este nosotrxs, al igual que el espacio de Massey, pobremente puede entenderse como una colectividad bien definida, con atributos internos que le darían una identidad propia y homogénea, con límites definidos que marcarían la diferencia entre *nosotros* y los *otros* (en masculino, sí). Las colectividades de las que formamos parte se tejerían entonces de forma también dinámica a través de diálogos y encuentros —he ahí la importancia de festivales, talleres, simposios y revistas—. Podemos entonces imaginar*nos* como colectividades que se forman y desvanecen, que mutan al cambiar de un lugar a otro, de un momento al otro, dependiendo de los intercambios en que tomemos parte. Estas colectividades no pueden pretender convertirse en totalidad, son colectividades que tienen que cultivarse como tales sin llegar a consolidarse en un grupo cerrado y homogéneo, colectividades constituidas por las diferentes tradiciones, posicionalidades, intereses y proyectos que las habitan.[2]

2 La pregunta resurge: ¿qué dinámicas rigen la construcción de esas colectividades?, ¿quiénes se mantienen afuera y quiénes reciben mayor visibilidad en ese diálogo?

Lo dicho no se opone al hecho de que las personas que hacemos danza en Ecuador estamos regidxs por políticas culturales estatales (o su ausencia) que crean una suerte de hebra común, que marcaría una diferencia en relación a los grupos de gente haciendo danza en Colombia, Perú o Estados Unidos. Hay ciertamente diferencias entre estas colectividades que determinan su campo de acción y sus posibilidades de producción y circulación. Esto se debe a que el Estado-nación y las categorías en que se sustenta se mantienen dominantes en la organización de la realidad social. Sin embargo, incluso si no podemos dejar de tomar en cuenta este orden, no estamos obligadxs a obedecerlo completamente. Cambiar de perspectiva es ya una forma de empezar a crear otras posibilidades de ser y hacer, de imaginar y de bailar.

Las nociones de mestizaje, de lugar y de colectividades exploradas en este texto no son una utopía —como búsqueda de una armonía imaginable para el futuro—, son otra forma de entender la realidad social en la que estamos viviendo. No es pensar que una vez deshechos los límites promulgados por el Estado-nación entraremos dentro de un espacio de movilidad e intercambios ilimitados. Por el contrario es entender en toda su complejidad las diferencias y las relaciones de poder que operan entre distintas colectividades y dentro de ellas; lo que permiten y lo que entorpecen. Es la posibilidad de pensar las diferencias en términos relacionales y no en términos absolutos. Es la posibilidad de tomar en cuenta las diferencias que nos constituyen sin separarnos entre *nosotros* y los *otros*; de percibir diferencias sin la erección de muros que nos separen. Lo importante dejaría de ser la definición de una identidad (danza ecuatoriana), sino el entender las particularidades de su entramado.

El viaje a la memoria festiva

Hablar con Kléver (Viera) sobre *El viaje a la memoria festiva* es entrar en un laberinto de preguntas, temáticas, lugares, fechas y eventos. Es hablar sobre una historia viva y escurridiza que se resiste a ser reducida a fechas precisas y eventos inmutables. No es hablar de algo pasado, es hablar de un transcurrir. Sin intentar consolidar esta historia en una narrativa última, recorramos algunos de los hilos que constituyen su tejido. El objetivo es intentar acercarnos a esta obra con la imaginación que indagamos en las secciones anteriores: acompañar esta danza en la complejidad de su entramado y en sus devenires (los actualizados y los posibles).

Para la gente que no tiene una familiaridad con esta obra, gente de mi generación y generaciones más jóvenes, empecemos con algunos datos concretos antes de perdernos en los vaivenes de esta historia. *El viaje a la memoria festiva* estuvo compuesto originalmente de dos solos: *El prioste* y *La camiso-*

na —posteriormente se incluiría una tercera danza, *El viejo danzak*—. Estas danzas fueron creadas durante 1989 en un proceso de búsqueda personal y estética en el que Kléver se enfrentaba a varias preguntas surgidas durante su vida y carrera como bailarín.

Kléver había vuelto a Quito de México en 1981. Ahí había estudiado ocho meses con Javier Francis (alumno de Doris Humphrey) y dos años con Luis Fandinho, siguiendo un entrenamiento donde se valoraba el músculo, la técnica y la disciplina —una disciplina dogmática y autoritaria—. Al llegar al Ecuador, continúa trabajando a partir de lo aprendido en México, pero aparecen algunos elementos que empiezan a solicitar una forma distinta de bailar. Entre ellos está la pregunta por la identidad —que se alimenta y acompaña de las lecturas de José María Arguedas— y el encuentro con Wilson Pico —de quien recibe metodologías para improvisar y crear personajes—. Surge así una necesidad de desembarazarse de la técnica de Francis y Fandinho, una necesidad de deformar el cuerpo para que el rostro, las manos y los pies "puedan hablar".

La deformación del cuerpo, del pie, de las manos y el involucramiento de la cara son ciertamente una reacción al disciplinamiento del cuerpo adquirido en México (para Fandinho, la cara tenía que permanecer neutra). Sin embargo este trabajo va más allá de una búsqueda exclusivamente estética, si se la entendiese como simple deformación de formas. Frente al desencanto con la formalidad de la técnica aprendida, la deformación aparece como una metodología de transformación, tanto de la danza, de lxs bailarinxs, como de Kléver mismo. De ahí que su danza sea un trabajo sobre su identidad, no para fijarla y definirla, sino, como vamos a ver, para reinventarla sin cese (destrucción y reconstrucción continua). La rebeldía contra la formalidad nace de un cansancio de que no pase nada en la danza, de una necesidad de expresar, de una necesidad de transformación.

El trabajo con la transformación, o con los devenires, es central en la propuesta de Kléver. Hablando con él, hay al menos dos puntos de entrada para entender estos procesos; dos genealogías diferentes.[3] El primero es la conceptualización del devenir de Gilles Deleuze, filósofo francés con quien Kléver se familiarizó de forma autodidacta. El segundo es el observar a unos indígenas borrachos en la plaza de San Francisco, lo que le llevó a preguntarse:

3 Sería vano preguntarse cuál de estas dos genealogías vino primero o cuál sería más pertinente para analizar su trabajo. Me parece que ambas formas de apreciar los procesos de transformación habitan la imaginación, la práctica y la vivencia de Kléver: tal vez sea este un ejemplo de coexistencia en tensión, de la impureza de que nos habla Lugones.

***

> ¿Por qué un indio de mierda, sin embargo, con dos copas se convierte en un dios, deja de ser esa miseria y es un dios que baila; cómo logra ese indígena, bailarín festivo, mutar el cuerpo? […] Bueno, ahí logro partir este lenguaje formal que había heredado de México y empieza mi viaje a la memoria festiva donde yo encuentro el gesto y encuentro, creo, que mi verdadera identidad es el del bailarín festivo, encuentro la mutación del cuerpo, encuentro la importancia del peso, de la relajación, de la respiración. (Viera en Mora, 2015, p. 16)

O rememorando el mismo evento en otra entrevista:

> Yo ya conocía todo eso de Toacazo, pero la nostalgia, el estar… porque yo todavía sigo como migrante aquí [en Quito]. Entonces yo me acuerdo que [por] la nostalgia siempre iba a San Francisco. Y es en San Francisco que veo a uno o dos disfrazados, indígenas, en San Francisco. Y ahí le veo, chumado así… y ahí digo, por ahí es la cosa. O sea el cansancio, la borrachera, el peso. Ahí está mutando. Pero eso había visto también en México. Y me dolía tanto pues… como así ese indígena, en esta ciudad tan cabrona, tan dura —hablando de México— y de repente ahí estaban como dioses, entonces era duro y al mismo tiempo hermoso, porque no dejaba de reconocerme en esos gestos. Y por ahí va apareciendo el prioste, va apareciendo la camisona. (Viera, 2017a)[4]

Resonando con esta experiencia —al otro lado del Atlántico, como una forma de conectarse con el otro lado del Pacífico— hay un evento que toma lugar en Alemania en 1986, y es el ver bailar a Carlotta Ikeda y Shiru Daemon, dos bailarinxs de Butoh que, Kléver cuenta, le dejaron una impresión profunda.[5] Por un lado están esos cuerpos deformados, por otro lado está una lluvia de arena que en Kléver se convertiría en lluvias de trigo o arroz, y por otro lado aún está una manifestación de lo andrógino, que sería un punto de investigación importante en el trabajo de Kléver (en *La camisona*, pero también en La anfisbena y luego en *La mujer de los fermentos*, por nombrar algunas de sus danzas).[6]

Este viaje a Alemania recibe a Kléver con éxito. Se le presenta así la disyuntiva entre quedarse para desarrollar su carrera en Europa o regresar al Ecuador. Movido por la necesidad de volver, nos cuenta, "rompo con todo eso y

4 Kléver Viera, entrevista personal, 30 de marzo 2017.

5 Shiru le diría a Kléver: yo no hago danza Butoh, yo hago danza (contemporánea). Es en Francia que la llaman así.
Ankoku butō, literalmente, significa danza de la oscuridad, donde butō significa danza.

6 Esta narración lineal no hace justicia a la complejidad del entramado de *El viaje a la memoria festiva*. Lo andrógino, en este mestizaje, no está solamente habitado por el butō que Kléver "venía viendo" hace tres años (temporalidad elástica). Lo andrógino ya existe en *La camisona* y en las tradiciones populares donde es un hombre quien encarna al personaje.

regreso, quería regresar a la memoria de mi pueblo, preguntarme otra vez más quién soy, por qué me siento medio hueco, por qué no me encuentro en mi sitio, por qué me rechaza la gente, por qué la danza es tan formal…" (Viera en Mora, 2015, p. 16).

En 1989, después de ocho años de volver de México y tres de Alemania —después de muchos viajes, preguntas, encuentros, negaciones, experiencias, creaciones y procesos— Klévér se encierra durante un año en la sala de danza. Sin saber qué buscaba, las largas horas de soledad en el estudio se llenan corriendo, dando vueltas, llorando, golpeándose contra la pared… Finalmente, lo festivo se le presentó como un camino; los personajes y las celebraciones populares que él había presenciado mientras crecía en Toacazo vinieron a su encuentro.

El viaje a la memoria festiva no es un viaje antropológico, un viaje a un pasado remoto, romántico y arcaico. Es un retorno a su memoria. De niño, él fue llevado en los hombros del tigre, del payaso y de la camisona. Hijo del tinterillo y de la mujer que regentaba la cantina ("la tienda, llamaba mamá"), su bautizo en lo festivo andino le llega por encontrarse en el centro de las fiestas, de ver cómo los indígenas "bajaban" a las celebraciones que debían guardarse cada año. *El viaje* no es un estudio basado en libros o fuentes de archivo, es la exploración de una vivencia. Lo que le faltaba saber, le sería proporcionado por su madre, portadora de un conocimiento vernáculo y pormenorizado de las prácticas y tradiciones. "Yo no investigué nada de los libros, iba a preguntarle a mamá"[7].

Ya encontrados los personajes de *El prioste* y *La camisona*, Paquito Salvador vendría a la sala de ensayo y le conversaría sobre la profundidad simbólica de los gestos, indumentaria y objetos de los personajes. Es ese conocimiento a la vez vivencial, vernáculo y producto de una investigación de años lo que da a los personajes de *El viaje* un dinamismo que los libera de las trampas de la búsqueda de lo auténtico. Es una creación que se alimenta de varias tradiciones y que vitaliza, en su capacidad transformadora, esas mismas tradiciones, reinventándolas, mezclándolas, acompañándolas en nuevos devenires, nuevas impurezas, nuevos procesos de transformación.

Este dinamismo es parte constitutiva de *El viaje*, una obra que es, en sí misma, devenir; ocioso intentar definir cuál es la versión verdadera, inútil buscar un original. Presentadas por primera vez a finales de 1989 en el atrio de la iglesia de San Sebastián, *El prioste* duraba 35 minutos para pasar a durar 15 en 1994 y ser bailado por última vez (hasta el momento) en el 2019. Luego de esta mutación de *El prioste*, aparecería *El viejo danzak* como antecedente

7 Klévér Viera, entrevista personal, 6 de Abril 2017.

a *La camisona*, pero esta trilogía se bailaría muy pocas veces en su totalidad. *La camisona*, que duraba de 10 a 12 minutos en su primera presentación, reemergería en distintos contextos a lo largo de los años no siempre envuelta por su coreografía inicial, con su vestuario y sentido mutando en consonancia.[8]

Este dinamismo no ubica lo auténtico —en el sentido conservador y autoritativo del término— como horizonte de acción. El trabajo de Kléver opera en tajante contraste con la práctica de las danzas dichas folclóricas. "Yo odio el folclor. Cuando era niño, yo ya tenía conciencia de eso. Yo veía el folclor, los grupos folclóricos y los detestaba. Yo decía que me están imitando y me están ridiculizando… [El folclor] vende mentiras" (Viera, 2016).

Las preguntas de Kléver por su identidad, por su procedencia, no pasan por prácticas representacionales.[9] La pregunta "¿quién soy?", que participa de la pregunta "¿quiénes somos?", no pasa por el prisma de esa otra pregunta: "¿qué es ser ecuatorianx?" Es una pregunta abierta de reconstitución continua sin pretensiones totalitarias. Al pasar por una investigación y transformación personal, que no debe entenderse como individual,[10] lo que Kléver encuentra no puede posicionarse como una generalidad: un ser indígena puro, o un ser ecuatoriano verdadero. Su trabajo no puede ser apropiado o instrumentalizado por una retórica de construcción de una identidad nacional.[11] Lo que encontramos en el trabajo de Kléver, es la exploración y construcción de una particularidad, una forma particular y dinámica de ser y de bailar, un entramado que es alimentado y atravesado, entre otras cosas, por una indigeneidad que mal puede entenderse como indigenista:

> Cuando entro dentro de esto [*El viaje*], tenía mucho cuidado. Tuve mucho cuidado de no caer en eso [ese folclorimo]. Pero yo sé que trabajé mucho, la pesadez, hasta ahora sigo trabajando, ¿no? Esas cosas indígenas, tanto la pesadez como la levedad […] Pero sigue siendo indígena […] Son para mí cosas que yo descubrí trabajando esto, tratando de acercarme a lo indígena desde mi punto de vista, o mi hacer, que es muy lejano. (Viera, 2017b)

8 Uno de esos cambios, por ejemplo, sería el vestir a *La camisona* con un zamarro: "el zamarro ya tiene otra connotación, o sea ya no sería la camisona. Entonces es más macho, sin perder lo femenino. Pero es interesante porque, ¿ves qué lindo?, o sea los personajes devienen también, no se quedan" (Viera,2017b). Asimismo, en la función en abril de 2018 en la Capilla del Cedex, *La camisona* y *El prioste* se encontraron como parte de una misma danza.

9 En términos estéticos, no son miméticas. De acuerdo con Coronil, no siguen la lógica del occidentalismo, pero lo trastornan. De ahí su valor estético y político.

10 En el entramado creado por los puntos de encuentro, lo personal no puede ser reducido a lo individual, porque lo personal no puede ser separado de lo colectivo.

11 Surge aún otra pregunta: el desinterés de esta danza por participar en el proyecto de construcción de una identidad nacional instrumental para el Estado, ¿puede ayudarnos a entender la falta de valoración (y apoyo) a este tipo de elaboraciones simbólicas (las de la escena independiente) por parte del Estado?

Esta es una danza nacida entre Toacazo y Quito, con las huellas de México y Alemania presentes. Esta es una danza que pone a bailar a Deleuze con los disfrazados de San Francisco, al butoh con los personajes de las celebraciones andinas. Esta es una danza en donde las narraciones de Arguedas dialogan con el saber de Targelia Pérez Mogollón, la madre de Kléver. Una danza que se alimenta de las investigaciones de Wilson Pico y Paco Salvador. Es una danza que se yergue de la técnica de Luis Fandinho y Javier Francis (este último alumno de Humphrey), pero solo al precio de deformarla, de negarla sin llegar a abandonarla: esta técnica era inepta para dar cuerpo a *El prioste* y a *La camisona*. ¡No habría *El viaje*, no habría transformación, sin estas deformaciones![12]

El viaje a la memoria festiva es ciertamente una danza que nace "aquí" y que resuena distintamente con la experiencia vivida de muchxs de nosotrxs. Pero el aquí de esta danza no puede ser contenido por fronteras nacionales; el nosotrxs a quien interpela no puede llegar a constituirse en una identidad colectiva homogénea y solidificada. Es una danza que puede interpelar*nos* en un *aquí* en continua mutación, a través de las tensiones, las fuerzas encontradas y los conflictos de un tejido hecho de historias dispares, de tradiciones en pugna, de cuerpos en construcción. **post(s)**

12 Buscando una cierta fidelidad, he aquí algunos de los hilos de este complejo tapete que no alcancé a hilvanar: Josie Cáceres, su abuelo Puruncajas, Waytakama, Yaradanza, Bogotá, Peter Brook… la lista no acaba.

Referencias bibliográficas

Coronil, F.
(1996). "Beyond Occidentalism: Toward nonimperial geohistorical categories. *Cultural Anthropology 11*(1), 51-87.

Espinosa Apolo, M.
(2000). *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. Quito: Tramasocial.

Lugones, M.
(2003). *Pilgrimages/Peregrinajes; Theorizing Coalition Against Multiple Oppressions*. Oxford: Rowman & Littelfield publishers.

Massey, D.
(2012). *Doreen Maseey, un sentido global del lugar.* Editado y traducido por Abel Albet y Núria Benach. Barcelona: Icaria.

Mora, G. (ed.).
(2015). *Diálogos que trazan la historia de la danza moderna y contemporánea del Ecuador,* tomo II. Quito: El Apuntador.

Entrevistas personales a Kléver Viera

2016, 24 de agosto
2017a, 30 de marzo
2017b, 6 de abril

ECOS Y SUSURROS: RE-NARRAR LA MEMORIA DE LA DANZA EN QUITO, ECUADOR

Esteban Donoso

Esteban Donoso, coreógrafo y bailarín independiente.
• Candidato doctoral en Estudios de la Performance, York University, Toronto, Ca.
Correo electrónico: estebandonosoc@gmail.com

Resumen

En este artículo, vuelvo sobre un archivo de entrevistas hechas entre 2013 y 2014 a bailarines que trabajan en Quito. En ellas, pedíamos a los entrevistados que hablaran sobre su trayectoria y sobre las maneras en que clasificaban su trabajo. También les pedíamos que dieran una definición de danza contemporánea en sus palabras. Cuando surgía esta pregunta, un buen número de entrevistados, no se mostraba muy seguro y dudaba, llenando el espacio de la entrevista con vacíos y silencios. Aunque parecía que había dificultad por parte de los entrevistados para explicar sus propias prácticas, me di cuenta de que estas brechas y dudas eran síntomas. Las lagunas en las narraciones dan cuenta del modo en que se ha producido el encuentro entre una historia de la danza que circula más o menos a nivel global y la historia local. Por un lado, tenemos que esta relación es asimétrica en términos de visibilidad, y por el otro, que la asimilación de las prácticas locales a esos cánones occidentales parece encubrir otra memoria de prácticas dancísticas y otros modos de hablar de ellas.

Palabras clave: danza, memoria, prácticas locales, cánones occidentales

Abstract

In this article, I revisit an archive of interviews to dance practitioners in Quito-Ecuador between 2013 and 2014. During the interviews, the dancers were asked to talk about their own trajectories, and about ways in which they would categorize their own work. They were also asked to give a definition of contemporary dance in their own words. When this question came up, a good number of the interviewees were unsure and doubtful, filling the live interview with gaps and silences. Though it seemed like there was a difficulty on the side of the interviewees to account for their own practice, I realized that the doubtfulness and gaps were actually symptoms. The slits in the narrations came to account for the way in which the encounter between two histories has taken place: a dance history that circulates more or less globally and a local dance history. On the one hand, we have that this relationship is asymmetric in terms of visibility, and on the other, that the assimilation of local practices to those Western canons seems to conceal different memory paths around their dance practices as well as other ways of talking about them.

Keywords: dance, memory, local practices, Western canons

Fecha envío: 09/06/2019
Fecha aceptación: 17/08/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1531
Cómo citar: Donoso, E. (2019). Ecos y susurros: re-narrar la memoria de la danza en Quito, Ecuador. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 56-69). Quito: USFQ PRESS.

Las lagunas y las dudas como fantasmas

Según la teórica de teatro Alice Rayner, un fantasma es nada: “No es el tipo de objeto que se puede examinar, desenterrar, analizar: no hay nada que diseccionar, analizar en elementos constituyentes, revelar o criticar. Un fantasma, en cambio, aparece solo desde una perspectiva oblicua y emerge solo de una mirada de reojo al vacío de la muerte o a las lagunas en la memoria” (Rayner, 2006, p. xxii, traducción propia). Concordando con su naturaleza esquiva, el filósofo mexicano José Luis Barrios enfatiza la importancia de lo fragmentado y lo opaco cuando se trata de lo que él llama espectografías (Barrios, 2010, p. 15). Según Barrios, particularmente cuando se trata de temas de historia, memoria y archivos, los fantasmas funcionan como síntomas de lo que se ha excluido, o no se ha tenido en cuenta en las narraciones históricas. Habitan zonas de ilegibilidad y difícil localización, lo cual hace difíciles las funciones del archivo en tanto casa de la memoria.

Para poder elaborar sobre esas zonas de opacidad, voy a tomar como referencia dos entrevistas a bailarines independientes en Quito entre 2013 y 2014. En ellas me enfrenté a una especie de ilegibilidad de la situación al momento de pedirles que dieran una definición de danza contemporánea con sus propias palabras, por otro lado, si hacían una diferencia entre danza moderna y contemporánea. En un buen número de entrevistados, las respuestas se tornaban inseguras y llenas de dudas, llenando la entrevista de vacíos y silencios. A veces, sus definiciones se volvían difíciles de interpretar, especialmente cuando se les pedía dar definiciones categóricas, o al momento de localizar artistas canónicos o hablar sobre tendencias estéticas globales.

Aunque inicialmente esto parecía un *impasse* del lado de los entrevistados para explicar sus propias prácticas, me di cuenta de que las dudas y las lagunas que se atenuaron en el proceso de edición del libro en realidad funcionaban como síntomas, como presencias fantasmales en la sala. Se resistían a las categorías propuestas de moderno y contemporáneo, y por lo tanto se resistían a historizaciones de la danza que corresponden sobre todo a fenómenos de danza centrados en Occidente. Esta especie de lagunas en las narraciones de los bailarines da cuenta del encuentro entre una historia de la danza escénica que circula a nivel global y la historia local de la danza. Por un lado, esta relación es asimétrica; hay un desequilibrio en torno a cuáles prácticas se hacen visibles y audibles a una escala global, y por otro lado, la asimilación de las prácticas locales a definiciones occidentales parece ocultar otros valores estéticos y otros linajes y tradiciones de danza. A pesar de que hay extensas elaboraciones teóricas y debates sobre las diferencias entre la danza moderna y la contemporánea (Ramsay Burt, Susan Manning, Sally Banes, Susana Tambutti); sin embargo, la discusión permanece centrada

en fenómenos de danza en Europa y Estados Unidos. Aunque se han unido pensadores latinoamericanos a la discusión (como Tambutti), tanto la terminología como la teorización podrían no ser necesariamente aplicables al caso particular de la danza ecuatoriana.

Esta elaboración me permitirá empezar a rastrear las formas en las que ideales occidentales de danza han operado en el contexto del Ecuador, y cómo esos ideales interactúan con la memoria local de la danza. El contexto de las entrevistas fue el libro *Diálogos que rastrean la historia de la danza moderna y contemporánea en Ecuador*, publicado en 2015 (Mora, 2015). Dicho libro es una compilación de artículos y entrevistas a bailarines y coreógrafos cuyo trabajo podría considerarse moderno o contemporáneo. Estuve a cargo de hacer un buen número de esas entrevistas y de escribir un texto introductorio para contextualizarlas. El objetivo de las entrevistas era el de localizar posibles influencias en el trabajo de estos artistas y ver cómo ellos conectaban sus estéticas con estéticas de danza que tienen mayor visibilidad a escala global. En términos generales, las preguntas les pedían hablar sobre sus entrenamientos y formas de trabajar, cómo lo comprendían y definían y por último, qué obras de danza hechas en Ecuador habían quedados en su memoria. El libro tenía un alcance panorámico e intentaba incluir la mayor cantidad de artistas posible.

En noviembre de 2013, tuve una entrevista con la bailarina y coreógrafa Cecilia Andrade, exintegrante del colectivo Frente de Danza Independiente (FDI)[1] en Quito. Había conocido a Cecilia por más de una década, desde mis primeros entrenamientos como bailarín en la escuela que este colectivo comenzó en 1999. Durante el tiempo que pasamos juntos, parecía contenta de recordar y contar su propia historia en la danza. Al mismo tiempo, había una marcada diferencia entre la narración de su trayectoria y experiencias y el trabajo quizá más intelectualizado de hacer referencias de danza y localizar figuras importantes. Para usar una metáfora visual, sus reminiscencias personales parecían bastante nítidas incluso al narrar escenas de violencia y las vicisitudes en su entrenamiento: mientras que sus definiciones eran más bien opacas y parecía más bien tímida ante sus propias afirmaciones. Después de atravesar su entrenamiento inicial en *ballet*, lleno de mecanismos de exclusión y violencia contra diferentes tipos de cuerpos, se encontró con la danza contemporánea (sus palabras), la improvisación y la experimentación. Desde la creación del FDI en 1984, este se convirtió rápidamente en un punto de encuentro para artistas internacionales y para la experimentación. Cecilia se unió al colectivo desde su creación. Cuando le pedí que desarrollara sus

1 Frente de Danza Independiente es un colectivo de danza fundado en 1984 por Klever Viera, Wilson Pico, Susana Reyes, María Luisa Gonzales, entre otros.

propias definiciones de danza moderna y contemporánea,[2] después de un momento de reflexión, Cecilia respondió:

> “ED: ¿Cómo definirías la danza contemporánea? ¿Haces una diferencia entre esta última y la danza moderna?
> CA: La danza contemporánea es siempre lo que vibra en el tiempo, en el ahora. O sea, cuando se intentó la danza posmoderna, pienso que no hubo tal. La posmoderna es tomar todo lo que se ha hecho en experimentaciones con el movimiento, con la materia, con el cuerpo. Yo puedo decir en esos años, del ochenta al noventa, se sentía cómo el arte iba por etapas. Brillaban figuras como Kurt Jooss, Pina Bausch, Cunningham, se hablaba de Paul Taylor, que hacía una variación del clásico, entre algunos otros”. (Mora, 2015, p. 104)

Con el tiempo, he llegado a una comprensión más clara de la naturaleza problemática de la pregunta, ya que en ella se efectúa una imposición de las propias categorías que quiere dilucidar —danza moderna y contemporánea— como si fueran un hecho del cuál no hay un afuera. Por lo tanto, el planteamiento no reconoce su propio sesgo centrado en historias occidentales. Aquí se puede hablar de un proceso de *interpelación* que opera a través de la pregunta, en el sentido althusseriano, la interpelación hace un llamado al sujeto a dar cuenta de su adherencia a una ideología (estatal, religiosa, estética, etc.). Autores como Mark Franco o André Lepecki han enfatizado la pertinencia de este concepto cuando se trata de subjetivaciones creadas por la danza y la coreografía (Lepecki, 2006, p. 26). La interpelación implicada en la pregunta, insta a Cecilia a identificarse como parte de una ideología y una historicidad dominante de la danza.

Se diría que al ser tan condensada, la respuesta de Cecilia se escapa al tiempo cronológico, a separaciones geográficas y, sin embargo, parece sentirse de todos modos obligada a aliarse con las categorías implicadas en la pregunta. Esta respuesta, de acuerdo con el tono de la entrevista que describí anteriormente, nos pone en relación con otra lógica al momento de localizar estos grandes nombres y tendencias. Aquí, los coreógrafos Kurt Jooss, Pina Bausch, Cunningham y Paul Taylor están juntos, incluso en el mismo marco de tiempo (1980 y 1990). Aunque Jooss y Bausch tienen un linaje en común, es inusual verlos en el mismo marco de tiempo. Cunningham y Taylor tienen una estética muy diferente. Cunningham suele identificarse con una estética posmoderna/contemporánea, mientras que Taylor es generalmente considerado un bailarín moderno. A pesar de estas distinciones, todos comparten el escena-

2 En la historiografía tradicional de la danza escénica, la danza moderna aparece como una rebelión al ballet a principios del siglo XX con coreógrafos como Isadora Duncan, Loi Fuller. Más tarde, se consolida con el trabajo de coreógrafos como Martha Graham en los Estados Unidos y Rudoph. Von Laban y Mary Wigman en Alemania. La danza contemporánea tiene un amplio espectro de prácticas, pero se piensa que comienza con las experimentaciones de danza posmoderna en los años 60 en Nueva York y sus importes y apropiaciones en Europa y otros países.

rio de la respuesta y lo hacen de un modo bastante uniforme. Todos aparecen como figuras distantes, y esa distancia no permite ver diferencias entre ellos, sino más bien el hecho de que todos brillaban en el mismo firmamento.

Es interesante que a pesar del proceso de edición, la respuesta aparezca como un fragmento un tanto misterioso, que no puede ser enteramente capturado por la lógica del libro. Después de todo, entrevistar a un grupo de bailarines, editar las entrevistas, hacer un libro que las recopile e intente categorizar las prácticas de danza en Ecuador participa de una lógica de archivística, e intenta producir una estructura estable e inteligible, un esquema, un *esqueleto* que localice prácticas y estéticas, para usar la metáfora que utiliza Rebecca Schneider. En *Performing Remains*, Schneider (2011) define la lógica de archivo occidental con una voluntad de crear estructuras fijas en el tiempo. La voluntad de archivo opera a través de una desecación de la carne de la experiencia y la produce sacrificando su vitalidad, su conexión con la materia viva. Siguiendo la elaboración de Derrida, esta es la manera en la que el archivo llega a convertirse en sí mismo:

> Es una lógica del rastro que enfatiza la pérdida, una pérdida que el archivo va a poder regular, mantener, institucionalizar, mientras se olvida de que es una pérdida producida por el mismo archivo. En el archivo, los huesos están ahí no solo para hablar de la desaparición de la carne, sino también para dictaminar la desaparición de la carne al negar su reaparición o al marcar el cuerpo siempre como un "escándalo". (Schneider, 2011, p. 103, traducción propia)

El *escándalo* en la entrevista escrita es la naturaleza inquietante de la respuesta, la cual nos hace salir de la temporalidad de lo escrito y rebotar hacia la atmósfera de la entrevista en vivo; la comunicación enrarecida, la repentina comprensión de que la pregunta no era la correcta. Como mencioné al inicio, experimenté un estado general de indefinición y una dilatación del tiempo durante la respuesta de Cecilia, que sin duda se pueden explicar si pensamos en un cuerpo tratando de explicarse al verse enfrentado a una pregunta "complicada". Este *escándalo* me ha llevado a salir de mi propio encuadre y a preguntarme cuáles son las relaciones que se han construido entre las dos historias de danza (una global y una local), y de manera no menos importante, cuáles son las relaciones que están por construirse.

Para expandir sobre el tema de la relación posible de los bailarines ecuatorianos con grandes figuras de la danza occidental, en enero de 2017, Klever Viera, uno de los pioneros en la danza ecuatoriana y también uno de los fundadores del FDI, publicó una foto de la fallecida coreógrafa alemana Pina Bausch en su perfil de Facebook. El texto que acompaña a la imagen dice: "Mi gran maestra, todavía baila conmigo aunque nunca la conocí. Me influencia y me inspira. Siempre viva..." (Viera, 2017). Parece que a pesar

de que hay una distancia geográfica, y de que nunca hubo un encuentro personal entre ella y Viera, aun así, él la considera su maestra. Hay entonces maestros que aunque ausentes, de todos modos hablan —o quizá susurran— a los artistas ecuatorianos. Tanto en las palabras de Cecilia Andrade como de Klever Viera, a pesar de la distancia de esos maestros, ellos parecen sentir cierta lealtad y admiración hacia ellos. Aquí quisiera agregar que es posible que los fantasmas aparezcan también a través de la fascinación, en el brillo de personajes que fulguran y, en ese brillo, dan cuenta de los modos en que esos maestros se han mantenido —o se les ha mantenido— en esa posición de autoridad. La posición del maestro lejano o ausente está sostenida en una serie de mandatos que se pueden pensar en términos de un llamado a hacerlos presentes, a admirarlos y a seguirlos.

Voces de maestros lejanos

La importancia de los maestros, sus voces y mandatos en el establecimiento de la danza como forma artística dentro de la modernidad ha sido analizada en profundidad por el teórico del *performance* André Lepecki en su libro *Agotar la danza* (2015):

> La coreografía requiere entregarse a las voces dominantes de los maestros (vivos y muertos), requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatómicos, dietéticos, de género, raciales), todo eso para la perfecta realización de un conjunto de pasos, posturas y gestos que, sin embargo, deben parecer "espontáneos". (Lepecki, 2015, p. 26).

Los maestros son entonces constitutivos de la práctica dancística y pueden venir de cerca o de lejos, desde practicantes locales hasta ecos lejanos. Sin embargo, el campo de resonancia en el que se escuchan y se obedecen estas voces está lejos de ser homogéneo, y la forma en que estas voces operan da cuenta de relaciones de poder en ese campo de resonancia. Dado que la danza escénica se ha conformado como tal a través de la universalización de las figuras centradas en occidente, es importante para mí interrogar cómo se escuchan y se obedecen estas voces en lugares donde esas figuras no tienen un campo de acción inmediato o ni siquiera saben que son escuchadas. ¿Qué tipo de genealogías se pueden establecer a partir de ecos distantes y linajes imaginados? Parecería que ninguno de estos maestros están cerca para hacer cumplir esos mandatos y para hacer que parezcan espontáneos; por consiguiente, a los procesos de transmisión de estas prácticas se vuelven al mismo tiempo obedientes y desobedientes. Otra pregunta —quizá más importante— es: ¿Podemos considerar estas relaciones con grandes maestros una manera de olvidar referentes más cercanos que han funcionado como transmisores cuerpo a cuerpo, o incluso a tradiciones de danza distintas de la danza moderna o contemporánea, convirtiéndose, de este modo, en formas indirectas de recordar la danza?

Subrogación

Para hacer algunos apuntes sobre el arribo de la danza escénica al contexto ecuatoriano, el *ballet* clásico llega al Ecuador en la década de 1930, a través del emisario francés de la Unesco Raymond Maugé Thoniel. Sin embargo, pasan algunas décadas antes de que la danza se convierta en una profesión; inicialmente, su práctica se limitaba principalmente a ser un entretenimiento para las clases altas en Guayaquil. Durante la década de 1970, Noralma Vera, exalumna de Maugé, comienza una escuela de *ballet* en la recientemente creada Casa de la Cultura Ecuatoriana (Mariño, 1994). Posteriormente, Wilson Pico, estudiante de Noralma Vera, comienza a experimentar su propia estética. Su trabajo se aleja de los modos de presentación de *ballet* y responde a su deseo de conectarse con públicos más grandes a través de la creación de personajes danzados, tomados de la vida cotidiana de la ciudad. Sus obras se mostraban a menudo en calles y lugares públicos, siguiendo su idea de acercarse a la gente. Inicialmente acuñó su trabajo como *danza*, o cuando viajaba, *crónicas danzadas*[3] (Salguero y Pico, 2007, p. 99) y, más tarde, después de una de sus giras, comenzó a llamarlo *danza contemporánea*. Pico es posteriormente uno de los fundadores del FDI en 1984.

Siguiendo al teórico del *performance* Joseph Roach, parece haber un proceso de subrogación en la adquisición del nombre de *danza contemporánea*, que viene a nombrar una práctica que al inicio llevaba otro nombre. Ese proceso de cambiar el nombre o subrogarlo ha permitido que el trabajo de Pico se haga visible y se conecte a la danza que circula más globalmente, al mismo tiempo que él mantiene la especificidad de su propio enfoque. En adelante, él mantiene la etiqueta de *danza contemporánea* para hablar sobre su trabajo. Roach trabaja sobre los procesos de subrogación (o sustitución) siempre presentes en procesos de memoria y transmisión de las tradiciones performáticas a través del tiempo.[4] Al dar cuenta de las sustituciones de maestros por otros maestros, o de tradiciones de danza que reemplazan a otras, las subrogaciones funcionan como catalizadores de la memoria de grupo y contribuyen a que un grupo humano cree un sentido de sí mismo, distinto e aquello que *no es* el grupo:

> La clave para entender cómo funcionan las *performances* dentro de una cultura, una vez que hemos reconocido que una cultura fija y unificada existe solo como una ficción conveniente pero peligrosa, es echar luces sobre cómo el proceso de subrogación opera entre las culturas participantes. La clave es, en otras palabras, entender cómo las sociedades [...] se inventaron a sí mismas

3 Sus trabajos se llamaban *crónicas danzadas* porque su presentación se alternaba con una narración sobre la vida en Ecuador, generalmente a cargo de su esposa, Natasha Salguero.

4 En la elaboración de Roach, la noción de *performance* se extiende desde fenómenos estrictamente teatrales a desfiles, funerales y otras manifestaciones culturales.

> a través de performar sus pasados en presencia de otros. No podían performarse a sí mismas; sin embargo, a menos que también performaran lo que les parecía distinto de sí mismas. (Roach, 1996, p. 5, traducción propia)

Para Pico, por ejemplo, la subrogación de su trabajo bajo el nombre de *danza contemporánea* le permitió hacerse parte de un fenómeno de danza global, al mismo tiempo que mantenía su propia identidad como creador. Sin embargo, parece importante mencionar que las subrogaciones son el resultado de contingencias en el marco de un encuentro entre culturas participantes. En los ejemplos que he dado, una cultura —los bailarines ecuatorianos— reconoce, e incluso reverencia a la otra —grandes exponentes escénicos occidentales— mientras que no necesariamente escuchamos una respuesta de su contraparte. Esta relación asimétrica determina que la forma en que los bailarines ecuatorianos recuerdan sus propias prácticas es contingente a la asimilación de las formas occidentales —al menos así lo demuestran las entrevistas que revisito en este artículo—. No obstante, la opacidad de Cecilia durante esa sección de la entrevista funciona como un síntoma, un signo de un "recordar incompleto" de una historia que no es del todo suya y, en ese sentido, se convierte en una forma de resistir esa asimilación que plantea la entrevista y de redirigir la atención a otros caminos de la memoria de la danza. Hay algo que ella "olvida" al recordar estas grandes figuras que la entrevista le pide recordar.

La importancia de olvidar como un signo de resistencia es también elaborada por José Luis Barrios (2010, p. 15): "El olvido supone una operación geopolítica de la memoria y la historia que busca producir los espacios de posibilidad del presente en función de desarticular las formas de violencia sobre las que se funda". Sin embargo, olvidar no necesariamente se opone a recordar, sino que recordar implica también olvidar. Para Roach, las manifestaciones performáticas permiten transportar en el tiempo elementos de la memoria en los que recordar y olvidar se vuelven parte de una misma interacción entre lo visible y lo invisible: "Las *performances* a menudo llevan en ellas la memoria de subrogaciones olvidadas, aquellas que fueron rechazadas y, de modo aún más invisible, aquellas que se lograron con éxito" (Roach, 1996, p. 5, traducción propia).

En la narración de Cecilia de su propia historia de la danza, ella recuerda que había oído hablar de estas grandes figuras en los años ochenta y noventa: "Yo puedo decir en esos años, del ochenta al noventa, se sentía cómo el arte iba por etapas. Brillaban figuras como Kurt Jooss, Pina Bausch, Cunningham, se hablaba de Paul Taylor, que hacía una variación del clásico, entre algunos otros". Parece que, a través de mi pregunta, le hubiera pedido que recordara su propia historia a través de la historia y las categorías de danza escénica dominantes. Se puede ver el elemento sustitutivo en el proceso de subrogación: las grandes figuras de la danza occidental viene a reemplazar un proceso de

memoria. Sin embargo, este proceso de memoria aparece como incompleto, interrumpido por la propia demanda implícita de subrogar, y produce un borrón que no permite ver ni la historia que se debe asimilar como propia, ni la historia personal. En contraste, su definición personal de danza contemporánea opera en el orden de lo poético y no responde a una necesidad de "rendir cuentas" o de responder a una interpelación de participar en una genealogía dominante. Esta sucinta definición —"La danza contemporánea es siempre lo que vibra en el tiempo, en el ahora"— nos acerca a una vivencia singular de bailar, a través de la resonancia, la vibración y la forma en que se conecta con el momento presente. Me parece ahora que esta es la vía de entrada para comprender mejor de donde viene esta danza y dentro de qué tejidos continúa efectuándose; estas nociones ciertamente demandan ser más trabajadas e investigadas. Dado que los procesos de subrogación funcionan a través de una continuidad, este "no comienza ni termina sino que continúa a medida que ocurren vacantes reales o percibidas en la red de relaciones que constituyen el tejido social" (Roach, 1996, p. 4).

En la entrevista a otra exintegrante del FDI, Carolina Váscones, ella responde la misma pregunta sobre la distinción entre la danza moderna y la contemporánea de la siguiente manera:

> CV: Siempre he pensado que un creador no puede elegir su estilo. Lo que predomina son los conceptos que se tiene en mente, a veces sin saber, sin ser conscientes de lo que se cree en profundidad: esas creencias enterradas en cada célula, en la sangre, en los huesos, en los músculos, en la piel. (Mora, 2015, p. 87)

Esta definición también se escapa deliberadamente de los confinamientos y categorizaciones propuestas y redirige la cuestión de las categorías hacia una cuestión de deseos y creencias inscritos en el cuerpo. Es posible que el conjunto de las entrevistas que realicé, precisamente por su sesgo occidentalizante, funcionaran como bisagras entre una mirada que comprende las transmisiones de danza, basándose en nombres propios, tendencias aglutinantes, fechas y categorías —todas estas lógicas de archivo— y otras formas de dar cuenta del hecho de bailar, como el afecto, la vibración, saberes inscritos en los cuerpos y formas idiosincrásicas para nombrar y definir prácticas. Para volver a la idea de las culturas participantes, la danza en Ecuador ha sido sin duda un lugar de encuentro intercultural, entre tradiciones escénicas occidentales y formas ancestrales. Dado que en este encuentro se han favorecido las narrativas occidentales, resulta útil observar cuáles son los puntos de encuentro, pero también cuáles son los síntomas de esa asimilación. Ahora, ¿cuál es la naturaleza del encuentro si tomamos la danza en Ecuador como lugar de encuentro? Durante la misma entrevista, Carolina habla sobre una oscilación entre la necesidad de adscribirse a lo que percibe como un mandato de la danza contemporánea; y al mismo tiempo, la necesidad de escuchar sus propias intuiciones y conceptos:

> CV: Ahora yo encuentro que la danza contemporánea es muy muy conceptual, y en ese sentido ha expandido mucho más sus posibilidades. Hay que preguntarse: ¿Qué es el cuerpo? ¿Qué es el movimiento? ¿Qué es la danza? Todo viene con preguntas y preguntas y creo que la danza contemporánea es el acercamiento a responder esas que cada uno se hace y esos cuestionamientos. Es una danza hecha de cuestionamientos y de preguntas que requieren mucha investigación. Entonces es difícil el acercamiento a esta danza porque hay un punto en el que no se sabe cómo incluir esa parte intuitiva que uno tiene cuando crea. Cuando uno está en un proceso de creación hay una parte muy intuitiva en donde sale el ser de uno, dejas de pensar y la nace la creación, nace desde una parte muy interna, que no es racional sino que es un flujo de sucesos que se dan durante la creación. En cambio, la danza contemporánea, que se inscribe en la contemporaneidad, es mucho más conceptual, entra en la mente, las preguntas, las respuestas... por eso, yo misma me confundo y digo... ¿Qué es la creación ahora? No sé ¿Es esto de hacer preguntarse y hacer preguntarse y tratar de responder? ¿O es esto de dejar que una parte de mi ser responda sin tanto concepto? Yo me choco mucho ahí, y soy honesta, a veces no sé, me dan ganas de salir corriendo y simplemente no tratar de ser contemporánea o tratar de ser moderna o de ser algo. Al final pienso: ¿Qué es para mí la danza contemporánea, cuando yo creo mis obras, tiene que ver con ser coherente con ese instante, con eso que estoy viviendo, sin tratar de irme al pasado sino de quedarme con ese tema y con ese momento en el que vivo?". (Mora, 2015, Video Tomo II, minuto 1:33.)

Aunque no hay una copresencia constante con grandes figuras de la danza, la tensión en relación con un mandato imaginado y del cual quisiera alejarse sigue operando: "A veces no sé, me dan ganas de [salir] corriendo y simplemente no tratar de ser contemporánea o tratar de ser moderna o de ser algo". Esto toma la forma de un llamado a "tratar de ser", se trata entonces verdaderamente de un imperativo. Lo que podemos escuchar en las palabras de Carolina es a una bailarina escindida entre dos voces distintas: por un lado, estos deber ser —o aspirar a ser— y por el otro, el llamado de la intuición y el placer de su propio cuerpo. ¿A qué se debe que estas dos voces, que eventualmente podrían entrar en diálogo, produzcan tanta fricción? Parecería que los aspectos afectivos y experienciales de la creación de su danza pulsan para hacerse visibles y audibles —como los fantasmas— en un esfuerzo de que su práctica se convierta en la suya propia y no en un acto de obediencia forzada. Los procesos de subrogación dentro de las categorías de moderno y contemporáneo toman la forma de una dificultad para explicar el trabajo de parte de estos bailarines dentro de un marco de referencia que se pretende que les pertenece, pero al mismo tiempo no da cuenta de esta historia. Aquí también se pone en juego la ambigüedad de admirar figuras canónicas y al mismo tiempo no tener interacciones reales con ellas. En las entrevistas, tanto de Cecilia como de Carolina, podemos ver el mismo *impasse* en el cual se entrecruzan un imperativo (ser moderno o contemporáneo, dar una prueba de pertenencia a esta histo-

ria, etc.) y una apertura hacia una percepción más corpórea, localizada y vivida de sí mismas (vibraciones, intuiciones, conexión con el momento presente). Lo que yo percibo como fantasmas en las entrevista, las dudas y la sensación de confusión, señalan la necesidad de reevaluar las preguntas propuestas y al mismo tiempo, los medios a través de los cuales los entrevistados se permiten narrar su danza y sus prácticas.

Renarrar las propias prácticas

Estas entrevistas representaron una vía de entrada para escuchar las narrativas a través de las cuales los bailarines ecuatorianos dan sentido a su trabajo y sus conexiones con otras prácticas. La importancia de narrarse a uno mismo parece ser crucial para este grupo de personas para poder elaborar su propia memoria de la danza. A pesar de que ya ha habido algunas publicaciones específicamente sobre estos temas, el trabajo de historizar y teorizar la danza en el país es bastante reciente. Eso no significa, por supuesto, que no haya una memoria en acción; sin embargo, un trabajo de construcción de esta memoria, conlleva reexaminar las formas en las que este grupo de personas recuerda y narra sus propias tradiciones y sus cruces con otras. El narrar como un acto de tejer y rehacer la historia de uno mismo permite a la persona no solo representarse a sí misma en formas narrativas, sino que también le da movimiento a esas representaciones. Narrar es también una manera de hacer frente a las discordancias y tensiones inherentes a los hechos que enfrentamos. Los antropólogos Paul Antze y Michael Lambek señalan, siguiendo a Paul Ricoeur:

> De hecho, si Paul Ricoeur tiene razón, nuestra propia experiencia de identidad, de ser alguien en particular, tiene una estructura narrativa tácita [...] Ricoeur sostiene que nos reconocemos como distintos de los demás y como continuos en el tiempo solo a través de un proceso que él llama *emplotment,* un tejer y retejer permanente eventos pasados y presentes en personajes, motivos, situaciones, acciones. En efecto, somos personajes de una historia que seguimos revisando en la medida en la que nuestras vidas se desenvuelven. Como señala Ricoeur, este trabajo narrativo tiene su propia dinámica, impulsada por una tensión perpetua “entre la demanda de concordancia y la admisión de discordancias”, por la necesidad, en otras palabras, de encontrar hilos de continuidad frente a la “diversidad, variabilidad, discontinuidad e inestabilidad”. (Antze y Lambek, 1996, p. 6, traducción propia)

Si bien al momento la discontinuidad, la duda y la tensión se hacen presentes en estas narraciones, todas estas inestabilidades implican también modos de apertura y la posibilidad de producir otros tejidos tanto en la narración como en la escucha que la acompaña. Las dudas, el no saber, el no recordar y los enlaces desordenados funcionan como una aparición repentina que reconfigura

nuestra atención. Hay una *inquietación* que me pide recontextualizar y repensar mis preguntas frente a una tensión entre historias y figuras más visibles e historias menores y desatendidas. Pero, ¿cuál es entonces la inquietación? Y ¿qué es lo que estos fantasmas me piden? La socióloga Avery Gordon, en su elaboración sobre la naturaleza específica de *lo inquietante*, nos advierte que este tipo de fenómenos requiere un tipo particular de atención:

Toda la esencia, si se puede usar esa palabra, de un fantasma es que este tiene una presencia real y que exige algo, tu atención. Sugiero que lo inquietante y la aparición de espectros o fantasmas es una forma en la que se nos notifica de que lo que ha permanecido oculto, está al mismo tiempo muy vivo y presente, interrumpiendo precisamente con esas formas siempre incompletas de contención y de represión dirigidas incesantemente hacia nosotros. (Gordon, 2008, p. 19, traducción propia).

Mi propia inquietud acerca de la dificultad de abordar estas historias de danza es al mismo tiempo una apertura hacia la necesidad de formular un encuentro con esas historias que incorpore esas dificultades. Me gustaría, por el momento, señalar el camino que se debe seguir considerando estas elaboraciones como apuntes iniciales hacia una metodología más localizada. Afinar la atención y la escucha implica también seguir formulando preguntas sobre las prácticas de los miembros del FDI sin la necesidad inmediata de asimilarlas a las categorías moderna y contemporánea, aunque no se dejen de lado su posible influencia y sus funciones de subrogación. De modo más importante, significa escuchar más atentamente a formas particulares en las que este grupo de personas recuerdan y reaniman sus propios tejidos y relaciones, sus prácticas y experimentaciones. Para esto, se me hace necesario desviar mi preocupación inicial por historizar y escribir una historia hacia una preocupación por cuáles son los procesos de memoria que ya se encuentran allí, vivos y presentes. Dada la importancia de narrar, el construir un recuerdo colectivo y las permanentes reconstrucciones que van conectando el presente, el pasado y el futuro, estas preocupaciones prevalecen más allá de una necesidad de producir líneas temporales y genealógicas. Un trabajo posterior sobre esta memoria colectiva se centraría en renarrar estas historias no solo con palabras sino también al rehacer y recrear las prácticas en cuestión. De modo importante, propongo, en adelante, considerar las lagunas, los errores, las tensiones irremediables y las inestabilidades como formas de recordar y como actos de memoria. Esto ayudaría a modificar la calidad de la escucha y a mantener una apertura hacia un campo que aparece como constante interrogación, y que se abre lentamente, a través de ecos y susurros. post(s)

Referencias bibliográficas

Antze, P. y Lambek, M. (ed.).
(1996). *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. New York: Routledge.

Barrios, JL.
(2010). Historia y Memoria. Notas Sobre el Olvido Como Condición Crítica del Pasado. *En Espectografías. Memorias e Historia*. p. 13-25. Ciudad de México: MUAC y UNAM.

Gordon, A.
(2008). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Twin Cities: Minnesota University Press.

Lepecki, A.
(2015). *Agotar la danza: Performance y Politica del Movimiento*. Alcalá de Henares: Universidad Alcalá de Henares.

Mariño, S.
(1994). *Danzahistoria: Notas sobre el* ballet *y la danza contemporánea en el Ecuador*. Quito: Ministerio de Educación del Ecuador.

Mora, G. (ed.).
(2015). *Diálogos que trazan la historia de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*, dos tomos. Quito: El Apuntador.

Roach, J.
(1996). *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance.* Nueva York: Columbia University Press.

Rayner, A.
(2006). *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre.* Minneapolis:

Salguero, N. y Pico, W.
(2007). *40 Años en Escena.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Schneider, R.
(2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment.* Nueva York: Routledge.

Viera, K.
(2017). "Mi gran maestra…", 22 de enero 2017, 6.35 pm, publicación en Facebook.

NUEVO CINE ECUATORIANO: PEQUEÑO, GLOCAL Y PLURINACIONAL

Diana Coryat y Noah Zweig

*Este artículo fue publicado en inglés por la revista académica, *International Journal of Media and Cultural Politics*, en noviembre 2017. Los autores han pedido autorización para que se publique esta versión en español. post(s) agradece su gestión.

Diana Coryat, Ph.D., Docente investigadora, Universidad de Las Américas, Facultad de Comunicación y Artes Audiovisuales, Quito, Ecuador. Correo electrónico: Diana.coryat@udla.edu.ec
• Ph.D. Communication from the University of Massachusetts at Amherst.

Noah Zweig, Ph.D., Docente investigador, Facultad de Comunicación y Artes Audiovisuales, Universidad de Las Américas, Quito, Ecuador. Correo electrónico: Noah.zweig@udla.edu.ec
• Ph.D. Film and Media Studies, Universidad de California, Santa Bárbara

Resumen

Este artículo conceptualiza el nuevo cinema ecuatoriano como pequeño, glocal y plurinacional. Plantea que es un momento propicio para estudiar este cine emergente. Sin embargo, mientras que sea un sector heterogéneo, este artículo propone que todavía está atravesado por inequitidades históricos etnoraciales, de clase y de región. Después de insertar la historia cinematográfica de Ecuador, en gran parte desconocida, en las tendencias regionales, se analizan las diferentes esferas de producción, incluidas las narrativas mestizas ficticias, los documentales activistas, el cine indígena y comunitario y el cine de guerrilla costeña. El artículo analiza tanto los logros del sector como los desafíos actuales. Propone que más fondos estatales y privados deberían ser invertidos en el fomento de iniciativas plurinacionales y regionales, y en el cultivo de diversos creadores y audiencias.

Palabras clave: Cine ecuatoriano, cinemas pequeñas, cinema glocal, plurinacional, cine latinoamericano

Abstract

This article conceptualizes New Ecuadorian cinema as small, glocal and plurinational. It makes the case that it is a propitious time to study this emergent cinema. However, while it is a heterogeneous film scene, this article argues that it is still traversed by long-standing ethnoracial, class and regional inequalities. After inserting Ecuador's largely unknown film history into regional trends, different spheres of production are analyzed, including mestizo fictionalized narratives, activist documentaries, indigenous and community filmmaking and coastal 'guerilla' filmmaking. The article looks at both the accomplishments of the sector and current challenges. It proposes that more state and private funds invest in fostering plurinational and regional initiatives, and cultivating diverse makers and audiences.

Keywords: Ecuadorian film, small cinemas, glocal cinema, plurinational, Latin American cinemas

Fecha envío: 12/11/2019
Fecha aceptación: 19/11/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592
Cómo citar: Coryat, D., Zweig, N. (2019). Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 70-101). Quito: USFQ PRESS.

Introducción

A pesar de que Ecuador ha visto un incremento sin precedente en su producción de cine —300 % entre los años 2006 y 2012 (Andes, 2012), comparado con una producción de apenas cuatro películas de ficción en los años noventa—, existe una escasez de estudios, tanto en inglés como en español, acerca de este período reciente. Esto se debe a que los académicos de cine latinoamericano tienden a enfocarse principalmente en Argentina, Brasil, Colombia, Cuba y México, los países con mayor producción de cine en la región (Podalsky, 2011; Bermúdez, 2011; Queipo, 2013). Esto no quiere decir que Ecuador no está representado en el campo académico, pero casos como el capítulo del cineasta ecuatoriano Pocho Álvarez en el volumen editado por Gumucio Dagron (2014), el análisis del sector de cine ecuatoriano entre 1977 y 2006 por parte de la crítica cultural ecuatoriana Paola de la Vega (2015) y el trabajo de académicos no-ecuatorianos (Alemán, 2009; Copertari y Sitnisky, 2016; Venkatesh, 2016) son anomalías. Sin embargo, si se mira más allá del ámbito global, se puede ver que, a escala local, existe una riqueza de diálogo y debate entre cineastas, críticos culturales y el público, pero estas conversaciones no son de fácil acceso para los académicos de cine internacionales. Por esto, una de las metas de este artículo es ofrecer un análisis de este pequeño y emergente sector cinematográfico.[1]

Este artículo se enfoca en aquello que denominamos Nuevo Cine Ecuatoriano que, según la mayoría de versiones, empieza a finales de los noventa. Hemos elegido delimitar un período entre 2006 y 2017, tomando como punto de inicio el momento en que entra en vigor la primera ley de cine (Ley de Fomento de Cine Nacional) y cerrando con la aprobación de la largamente esperada Ley de Cultura. Esta nueva Ley de Cultura incorpora la ley de cine y degrada al Consejo Nacional de Cine (CNCine) de su estado más autónomo como "consejo" al de un "instituto", el Instituto Cine y Creación Audiovisual (ICCA).[2]

Argumentamos que este es un momento propicio para estudiar el cine ecuatoriano ya que ha habido un crecimiento estable en la institucionalidad, infraestructura y profesionalización del sector. Sin embargo, este campo todavía se ve afectado por antiguas desigualdades etnorraciales, regionales y de clase que conllevan desiguales condiciones de producción cultural. Esta fascinante y multifacética escena cinematográfica, que emerge en la cúspide del giro hacia la izquierda en Ecuador y en América Latina, acomoda una agenda social y cultural más progresiva que la que le precede en los ochenta y noventa.

1 Hablamos de un "sector" o "campo" en lugar de una "industria", ya que el segundo es a lo que se aspira llegar. Adicionalmente, aunque ahora el campo es cinematográfico y audiovisual, usamos el término 'cinematográfico' para demarcar el sector cinematográfico de otras áreas audiovisuales.

2 Es muy temprano aún para comentar sobre el efecto de estos cambios.

Ofrecemos primero un marco teórico que caracteriza al cine ecuatoriano como pequeño, glocal y plurinacional. Al incluir en nuestro análisis un espectro más amplio de actividad de producción cuestionamos lo que constituye lo "nacional". Proponemos que los *cines* —porque no son homogéneos— de este pequeño país andino constituyen un lugar de lucha de las relaciones entre el Estado y la sociedad que reflejan una lucha más grande por la ciudadanía plurinacional. Como tal, una de las preguntas que planteamos es cómo movernos más allá del paradigma del cine nacional al plurinacional.

Tras proponer un marco conceptual, buscamos insertar la historia del cine ecuatoriano, desconocida en su mayoría fuera del país, dentro de las tendencias regionales. Partiendo desde la historia reciente, examinamos cómo la Ley de Cine de 2006 y las inversiones del CNCine han dado forma a las prácticas cinematográficas contemporáneas. Luego discutimos las diferentes esferas de producción: el cine "de primer nivel", es decir, las narrativas mestizas ficticias que llegan al circuito internacional de festivales y acaparan la mayor parte de fondos y atención; los documentales activistas; el cine indígena y comunitario; y el cine costeño "de guerrilla". Estas últimas esferas reciben mucha menos atención que las narrativas mestizas. De este modo, interrogamos hasta qué punto las esferas de producción de cine son un reflejo de la designación plurinacional del Ecuador descrita en la Constitución de 2008. También exploramos cómo un floreciente cine pequeño puede volverse más autosuficiente a medida que disminuye el financiamiento estatal y cuáles serían las estrategias más exitosas de exhibición y distribución en el entorno de los nuevos medios. El artículo concluye teniendo en consideración importantes debates acerca las mejores formas de hacer avanzar el sector en vista de los cambios políticos y tecnológicos ya en marcha en Ecuador y en la región.

Marco Teórico: de un cine nacional a un cine pequeño, glocal y plurinacional

En la actual sociedad global, cualquier programa "nacional" de investigación de cine debe existir más allá de los bordes pos-Westfalia y dentro de las microrregiones de lo nacional. Esta sección teoriza al Nuevo Cine Ecuatoriano como una cinematografía cualitativamente nueva, simultáneamente glocal, pequeña y plurinacional.

La glocalización, como la entendemos, es un término *portmanteau* utilizado por sociólogos para describir las condiciones bajo las cuales los fenómenos globales y locales se polinizan cruzadamente de manera única (Robertson, 1995; Roudometof, 2016). Un buen ejemplo es el uso de ingredientes locales en recetas globales para convertirlas en algo que agrada tanto a los merca-

dos locales como mundiales.[3] En estudios de cine, la teoría de la glocalización se ha utilizado para analizar las formas en las que los mundos del cine se hibridan. La académica de comunicación Shakuntala Rao (2010) utiliza el marco de la glocalización para examinar como los cineastas de Bollywood han intentado negociar la demanda del público local por un "toque indio" en la cinematografía sin sacrificar la vestimenta occidental y el diálogo en inglés que permiten, en teoría, que una película sea exportable. De manera similar, la experta de cine Christina Klein (2007) argumenta que películas híbridas y transnacionales en chino, como *Kung Fu Hustle* (Stephen Chow, 2004), producidas por Columbia Pictures Film Production Asia, constituyen una nueva estrategia de negocio de "globalización local".

En cuanto a la glocalización del cine iberoamericano, el académico de cine Juan Poblete (2004) argumenta que el cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu se ha reapropiado del vernacular de Hollywood y de la estética de MTV, y como resultado ha construido una crítica a la globalización neoliberal, poniendo esencialmente al imperialismo cultural en su propia contra. Según Verena Berger (2014), académica de estudios culturales, la dependencia de Cuba de las coproducciones ha problematizado la identidad cubana nacional y revolucionaria. La experta de cine español Isabel Santaolalla (2007) argumenta que las coproducciones entre España y los países latinoamericanos han expandido y profundizado el imaginario de *españolidad* más allá de las fronteras españolas. Como indican estos ejemplos, el proceso de glocalización lleva a un producto cinematográfico híbrido y complejo que, por lo tanto, requiere de múltiples modos de indagación teórica.

Consideraciones sobre qué tan glocales pueden ser las cinematografías andinas siguen siendo insuficientemente teorizadas, aunque hay algunas excepciones. La académica de cine María Luna (2013) advierte que el cine contemporáneo independiente colombiano a menudo se caracteriza por un contraste entre sus centros de producción cosmopolitas y el contenido local o no-urbano que representa, como en el caso de *Los viajes del viento* (Guerra, 2009), que tuvo éxito en festivales. Luna argumenta que un "espacio otro", en el sentido foucaultiano, permite el uso de estrategias performativas para cuestionar la representación de la realidad en este emergente espacio cinematográfico glocal.

Intervenimos en este debate al problematizar "lo glocal" en el ámbito único del Ecuador. El Nuevo Cine Ecuatoriano se puede entender en un contexto glocal: sus películas se conceptualizan localmente, pero con un público objetivo global. A escala internacional, el Nuevo Cine Ecuatoriano juega un

3 Por ejemplo, la planta andina de la quinoa, cuyas semillas son comestibles, ha sido hibridizada por la gastronomía de Europa y Norteamérica.

rol de embajador, proveyendo imágenes memorables de un país que históricamente, a diferencia de la mayoría de Latinoamérica, no ha exportado su cultura (Wong, 2012). Por ejemplo, aparte del legendario compositor de pasillos, Julio Jaramillo (1935-1978) y del artista Oswaldo Guayasamín (1919-1999), Ecuador no ha producido muchos artistas de renombre internacional. El Nuevo Cine Ecuatoriano se ha convertido en un vehículo incipiente para llenar este vacío de exportación cultural porque sus películas tienen amplia circulación en los festivales norteamericanos, latinoamericanos y europeos.

Es más, argumentamos que algunas películas ecuatorianas son más glocales que otras. Bajo la rúbrica del Nuevo Cine Ecuatoriano, varios cineastas célebres tienden a producir lo que denominamos narrativas mestizas ficticias, películas de autor particulares del contexto ecuatoriano que están hechas de tal forma que son agradables a un gusto universal, diseñadas para el circuito de festivales. A menudo producidas por —y representando a— mestizos urbanos de clase alta y media alta, estas películas dominan el (todavía en desarrollo) sector de cine y se llevan el mejor pedazo de los fondos del CNCine. Al denominarlo "mestizo", queremos resaltar la política de representación en Ecuador y sus exclusiones sistémicas. Esto es, por un lado, Ecuador es una nación diversa. El censo de 2010[4] presenta la siguiente distribución demográfica: mestizo (71,9 %), blanco (6,1 %), indígena (7 %), montubio o mestizo costeño (7,2 %) y afrodescendiente (7 %). Por otro lado, los mestizos urbanos son abrumadoramente quienes producen, dirigen y protagonizan el Nuevo Cine Ecuatorioano.[5] El cineasta Camilo Luzuriaga (2014) lleva el argumento más allá, diciendo que el cine ecuatoriano no se percibe como nacional sino como quiteño.

Un ejemplo de narrativa mestiza ficticia glocal es *Alba* (Barragán, 2016), largometraje que Ecuador presentó para consideración en la categoría de Mejor Película en Lengua Extranjera para los Premios Óscar 2018. *Alba*, por un lado, trata sobre problemas de adolescencia, tema universal que presenta a través de la historia de una joven de 11 años, mestiza y de tez clara, que tiene que lidiar con un padre distante y una madre enferma. Es más, *Alba* es minimalista en sus diálogos, como si no quisiera alienar a un público que no es hispanoparlante. Por otro lado, la película tiene significantes que un público quiteño puede apreciar, como la representación dilatada del viaje de ocho horas desde la fría región montañosa hasta la perpetuamente cálida costa ecuatoriana. El otro importante centro de producción es Guayaquil. El drama urbano *Sin muertos no hay carnaval* (Cordero, 2016) se enfoca en el tema sensible de la ocupación informal de tierras en Guayaquil. Aunque la película ofrece un vistazo a un problema común en Ecuador y en la región, *Sin muertos* fue grabada en su totalidad en escenarios reales, ofreciendo a los guayaquileños

4 Citado en *El Telégrafo*, 12 de octubre 2011. Cabe mencionar que las cifras de estos censos a menudo son imprecisas, ya que el número de las personas indígenas y afrodescendientes suele ser subestimado.

5 Este contexto claramente abarca casi todas las esferas de producción cultural, no solamente el cine.

un sentido de localidad poco antes visto en pantalla. Las dos películas han tenido buena acogida dentro del país y con públicos globales. *Sin muertos* fue la presentación del Ecuador para la competencia de cine de lengua extranjera para los Premios Óscar 2016. Algunas películas glocales, sin embargo, no logran encontrar el balance correcto. Películas como *La llamada* (Nieto, 2012), filmada en Quito pero llena de tomas genéricas de edificios modernos, carece tanto de contexto local que no ofrecen ningún sentido de lugar.

Otra razón por la cual este complejo global-local es pertinente para este tipo de análisis de la actual actividad cinematográfica ecuatoriana es que los gustos dentro del país están influenciados en gran parte por el cine global de Hollywood y Europa, más que por el cine Latinoamericano. Por lo general, el público más joven se ha criado con este cine internacional ya que tiene acceso digital fácil y asequible a dicho contenido (el precio de las versiones físicas de películas nuevas de Hollywood llega a ser de USD 5,00 por tres). De manera similar, los currículos de muchas escuelas nuevas de cine ecuatorianas tienden a enfocarse más en las teorías, historias y prácticas del cine clásico de Hollywood, del supuesto cine independiente[6] norteamericano y del cine arte europeo. Esta pedagogía moldea la base estructural de cómo estos cineastas en ciernes pueden percibir el cine. Como narradores, ellos glocalizan, o ecuatorianizan, estas bases narrativas occidentales, inscribiéndolas dentro del mundo que conocen. Esto contrasta con generaciones previas de cineastas ecuatorianos como Pocho Álvarez y Camilo Luzuriaga, quienes mantenían una conexión estrecha con los movimientos de cine latinoamericano. La académica Miriam Hansen (1999) postula el término "modernismo vernacular" para explicar el duradero gusto por el cine clásico de Hollywood. Para ella, su éxito como un "idioma modernista internacional" no es atribuible a su "forma narrativa supuestamente universal sino a los diferentes significados que adquiere para diferentes personas y públicos, tanto en casa como en el exterior […] Estas películas fueron consumidas en condiciones y contextos de recepción localmente muy específicas y en niveles de desarrollo disparejos" (Hansen, 1999, 68-69).[7] A pesar de que Hansen escribe sobre el período clásico (1920-1960), su argumento es relevante, aun en la era digital posclásica.

Lo glocal provee un punto de entrada útil al Nuevo Cine Ecuatoriano porque explica las particularidades locales y globales implicadas por las dificultades de poner en marcha un sector de cine al comienzo del tercer milenio. Como Shakuntala Rao (2012, 2) propone, "en la nueva era fenomenológica de conciencia global, donde ha ocurrido una proliferación a gran escala de imágenes visuales en el repertorio mediático de las personas, la glocaliza-

6 "Supuesto cine independiente" porque el término "cine independiente" siempre ha sido debatido. Por ejemplo, en 1993, Disney adquirió el estudio Miramax, que era conocido por su producción muchas películas americanas preeminentes y de bajo presupuesto en los ochenta y noventa.

7 La tesis de Hansen es una refutación a la teoría estructuralista del cine clásico de Hollywood postulada por Bordwell (1997).

ción puede proveer un marco teórico para entender de mejor manera el nexo global-local en la recepción del público". Por lo tanto, en el Ecuador actual, el Nuevo Cine Ecuatoriano se debe concebir en relación con los cines globales de Hollywood, entre otros, mientras sus pantallas (y potencialmente la consciencia de su público) sigan saturadas de películas americanas. Sin embargo, este artículo pregunta si estas películas glocales tienen un alcance que se extiende más allá del público mestizo urbano de clase alta y media alta en Ecuador.

Además de su condición de cine glocal, entendemos que el Nuevo Cine Ecuatoriano es un "cine pequeño", término que hemos modificado —y que planteamos en contraste a— del análisis que hicieron Deleuze y Guattari (1986) de los escritos de Kafka como una "literatura menor".[8] Más adelante, Deleuze (1989) concibió la noción de un "cine menor" que, al igual que su contraparte literaria, tiene una vocación revolucionaria de catalizar a lo globalmente marginalizado mediante la creación de un nuevo vernacular, un cine de y para los oprimidos, del cual el "tercer cine" es una articulación (Gettino y Solanas, 1969).

Este artículo se apropia y modifica estos debates sobre "cine menor" para postular que, como el caso del Ecuador, en el siglo XXI, el cine latinoamericano ya no puede delimitarse a proyectos cinemáticos de orientación política como lo eran el Tercer Cine y el Nuevo Cine Latinoamericano, como había sido desde el fin de los ochenta según varios académicos de cine mundial (León, 2005; Stam, 2003). El Nuevo Cine Ecuatoriano se diferencia de esos "cines menores" en varios aspectos importantes. En primer lugar, no tiene mandato alguno que se pueda considerar transformativo o revolucionario. Al contrario, seguimos la conceptualización del teórico de cine Tom Gunning (1991), quien originalmente concibió el "cine menor" de modo relacional: se refiere a cualquier escena de cine eclipsada por una cultura cinematográfica hegemónica. Mientras que la antes mencionada polaridad de cine "mayor-menor" implica una jerarquía y por ende un cierto orden social que se puede disputar, hemos optado por designar el Nuevo Cine Ecuatoriano como un "cine pequeño" para diferenciarlo de estos proyectos previos de cine político, y para resaltar su condición de cine empequeñecido por cines más grandes. Es decir, la nueva generación de cineastas ecuatorianos está consciente de cómo el cine de Hollywood satura las pantallas grandes y chi-

8 Por consiguiente, una literatura menor tiene las siguientes tres características: está escrita en un idioma "mayor" o colonial, sus practicantes suelen constar de personas que pasaron de un espacio invadido al espacio de los colonizadores; por definición tiene metas políticas ya que tiene como fin activar grupos de personas que también son liminales o marginalizados como en el caso de Kafka, de nacimiento checo, un judío de habla alemana que escribía en alemán para la población judía de Europa central; y tiene valores enunciativos y colectivistas en cuanto que habla por un grupo hasta entonces silenciado. En su análisis original, Kafka escribió "en las pequeñas naciones [una literatura menor debería suplementar] una conciencia nacional que a menudo está inerte y en un proceso perpetuo de desintegración" y por lo tanto debe servir la función colectivista al revitalizar a personas oprimidas. (Citado en Abdul-Jabbar, 2015, 161).

cas en Ecuador y en el mundo y de que cualquier intento de competencia con aquel Goliat de entretenimiento sería en vano. También se queda pequeño junto a las industrias de cine más grandes de la región.

Otra manera en que el Nuevo Cine Ecuatoriano contrasta con previas teorías de “cine menor” es que debe replantearse más allá de los límites del Estado-nación (Andersson y Sundholm, 2016; Martin-Jones, 2011, p. 5) como transnacional y translocal. Transnacional en el sentido en el que el cine se ha convertido rápidamente en un fenómeno global: su financiamiento, mano de obra y circulación desafían las barreras nacionales con mayor frecuencia y, por lo tanto, sus “flujos” deben problematizarse bajo una modalidad transnacional. Y es simultáneamente translocal porque, dentro de la nación ecuatoriana, hay una gran multiplicidad en términos de regiones, grupos etnorraciales y otras distinciones. De hecho, la Conferencia de Cines Pequeños, en su octava edición en 2017, propone que la proliferación de cines pequeños es parcialmente una respuesta al cine globalizado y por lo tanto favorece lenguajes locales, culturas y cines regionales.

Mantenemos que, en un país como Ecuador, con su diversidad etnorracial y sus fuertes acentos regionales, no hay un cine enunciativo de toda la nación. Por el contrario, el carácter plurinacional del Nuevo Cine Ecuatoriano abarca no solo a los oficialmente denominados *pueblos* (algunos grupos indígenas, los montubios y los afroecuatorianos) y *nacionalidades* del Ecuador, sino también a otras identidades regionales que no tienen ese reconocimiento oficial, así como a otras expresiones locales del mestizaje. Es un sitio de múltiples y disparejas capas de dinámicas de poder: bajo la sombra del cine de Estados Unidos, de Europa y de los países con mayor producción de cine en América Latina, se ha convertido en otra alternativa entre un infinito número de opciones de este atiborrado paisaje de cine. La competencia de las industrias de cine más poderosas hace que el sector sea doblemente más pequeño y las películas que tienen un carácter más local y plurinacional se ven marginalizadas a tal punto que el sector queda triplemente más chico.

La pequeñez del Nuevo Cine Ecuatoriano tiene una particularidad: debido a su heterogeneidad, se lo concibe como plurinacional a pesar de que la expresión de aquella característica esté lejos de verse bien expresada en las pantallas. Las cuatro regiones geográficas del Ecuador (Costa, Sierra, Amazonía y Galápagos), marcadamente diferentes entre ellas, tienen 14 nacionalidades y 18 pueblos legalmente constituidos.[9] Como tales, los pequeños cines reflejan esta diversidad mediante cines que se identifica de manera etnorracial y cultural, como es el caso del *cine indígena* o *cine de los pueblos*

9 Los *pueblos* y *nacionalidades* del Ecuador consisten de grupos indígenas milenarios, afrodescendientes y montubios.

y nacionalidades,[10] el *cine comunitario*, los documentales activistas y los cines regionales, como el cine de la Costa.

Esta denominación tiene sustento jurídico. El artículo 1 de la Constitución de la República del Ecuador (2008) declara que el estado es intercultural y plurinacional. Estos conceptos interrelacionados tienen su origen en un proceso político histórico guiado por movimientos indígenas. Mientras que el concepto de "interculturalidad" reconoce la diversidad etnorracial en Ecuador, la condición "plurinacional" genera las condiciones legales que pueden transformar un discurso sobre diversidad en derechos políticos, sociales y culturales. Cabe recalcar que la plurinacionalidad, como un concepto político, va más allá de lo etnorracial y puede también reconocer otras diferencias, tales como género y cultura (Chuji, 2008). Finalmente, como las siguientes secciones aclaran, el cine ecuatoriano también es pequeño debido a que, hasta el siglo XXI, no hubo inversión en este sector por parte del gobierno.

Por ende, proponemos que el Nuevo Cine Ecuatoriano constituye un cine glocal, pequeño y plurinacional en sus características como un conjunto de varios pequeños cines dentro de otros cines que a veces compiten entre sí. El panorama de cine ecuatoriano, todavía emergente, es heterogéneo, pero al fin y al cabo está profundamente atravesado por divisiones regionales, de clase y etnorraciales. Las esferas menores de cine son particulares a ciertas regiones, culturas y luchas históricas. De hecho, el público objetivo de estas esferas menores está quizá mejor definido que el público más glocalizadamente enfocado nacional e internacional que busca cultivar las narrativas mestizas ficticias de autor.

La desigual historia del cine ecuatoriano en un contexto regional

Debido a que el cine de este país es pequeño y relativamente desconocido, creemos que vale la pena ofrecer una breve crónica sobre su historia en el siglo XX en el país y cómo esta encaja en los movimientos cinematográficos de la región. Esta historia también evidenciará la absoluta carencia de institucionalidad e infraestructura que existió en Ecuador hasta 2006.

Con excepción de algunos casos, y a diferencia de otros países latinoamericanos, Ecuador no ha tenido muchos puntos de inflexión en su temprana historia de cine que lo hayan posicionado en el mapa del cine mundial. *El tesoro de Atahualpa* (San Miguel, 1924), considerada la primera película del país,

10 *Cine de los pueblos y nacionalidades* es una designación general que busca incluir todos los grupos étnicos del Ecuador. En 2015, este concepto se convirtió en una categoría de financiamiento oficial para los premios del CNCine.

se ha dado ahora perdida.[11] Está película muda fue seguida por un período de inactividad y el país no produjo su primera película hablada hasta 1950, cuando se estrenó *Se conocieron en Guayaquil* (Santana).

Entre el fin de los sesenta y el inicio de los ochenta, el movimiento del Tercer Cine encarnó el *ethos* solidario y colectivista que unificó a los cineastas de varios países latinoamericanos y caribeños. La idea era que el cine debía esforzarse para ser un proyecto revolucionario a escala continental que liberase a la región de los grilletes de la dependencia y el subdesarrollo impuestos por la dominación ideológica y material de Hollywood. Simultáneamente, en Ecuador, un pequeño grupo de cineastas con posturas nacionalistas, antiimperialistas y de izquierda encajaba con el *cine militante* regional. Sus prácticas estuvieron moldeadas por el giro a la izquierda que la Revolución Cubana condujo en la región, así como la turbulencia social de la época, desde el *boom* petrolero hasta las protestas en contra de las dictaduras. Ejemplos de ello son documentales contundentes como *¡Fuera de aquí!* (Sanjinés, 1977), el cual registra la resistencia antiimperialista de una comunidad indígena en contra de una compañía minera (King, 2000, p. 196) y *Quien mueve las manos* (Nacional, 1975) que trata de una huelga en una fábrica. También hubo un *boom* de películas sobre personas indígenas (León, 2010, p. 71). Según el historiador de cine John King, Ecuador produce solamente un largometraje durante este período: *El cielo para la Cunshi, caraju* (Guayasamín, 1975), una adaptación de *Huasipungo,* la novela de realismo social de comienzos del siglo XX de Jorge Icaza Coronel. El clásico trabajo etnográfico de la época fue *Los hieleros del Chimborazo* (Guayasamín, 1980), una película que documenta grupos indígenas cuyo oficio era transportar hielo glacial a pueblos y ciudades locales. Sin embargo, pasaría más de una década hasta que los cineastas indígenas pudieran hacer películas que representaran sus culturas, formas de vida y cosmovisiones.

A finales de los ochenta, este impulso liberatorio izquierdista se vio interpelado tanto por el incremento de intercambios transnacionales cinematográficos, facilitados por la globalización neoliberal, como por la autorrepresentación de grupos cuyas historias e identidades se habían excluido de la "metanarrativa de la identidad nacional" (León, 2005, p. 20). Por lo tanto, el Nuevo Cine Latinoamericano marca el comienzo de una era de cine personal que exploró cuestiones de raza, clase, género y sexualidad que se abrió paso en las pantallas de Latinoamérica, superando, si no olvidando, esta colectividad (Shaw y Dennison, 2005). En Ecuador, una segunda generación de cineastas, entrenados en escuelas de cine, produjo obras de este estilo, incluyendo *La tigra* (Luzuriaga, 1990). Tras estudiar en México, Alberto Muenala, cineasta kichwa, regresó al

11 Actualmente está siendo rehecha por el cineasta radicado en Manabí Fernando Cedeño (El Universo, 2017).

Ecuador en 1985 y empezó una larga carrera de dirección y producción de películas de ficción y documentales enfocados en historias, culturas y luchas políticas indígenas, tomando como fundamento valores y filosofías indígenas (véase León, 2017 para una discusión de la carrera cineasta de Muenala).

A pesar de que el Nuevo Cine Ecuatoriano es todavía una iniciativa aspiracional, en cuanto que opera en un territorio en disputa para hacer realidad su mandato plurinacional, ha hecho algunos avances para revertir la brecha de género mundial. De las 57 películas respaldadas por CNCine entre 2007 y 2015, 13 de estas fueron dirigidas o codirigidas por mujeres.[12] Aunque la política de género en Ecua mestizas rara vez tienen una plataforma, este dato del CNCine es proporcionalmente superior al de Hollywood, en donde, según un reporte de USC Annenberg (2017), solamente el 80 % de las directoras en Hollywood hicieron a penas una sola película en la última década. Una de las más prominentes directoras ecuatorianas es la cuencana Tania Hermida. En la última década, Hermida hizo dos películas muy exitosas: *la road-movie Qué tan lejos* (2006) y una película escenificada en los setenta, *En el nombre de la hija* (2011). Ambas películas estuvieron entre los *hits* del Nuevo Cine Ecuatoriano más aclamados por la crítica, tanto a escala nacional como internacional, cuentan historias de jóvenes mujeres fuertes en papeles protagonistas y secundarios, y ambas escapan de las grandes ciudades y tienen lugar en diferentes partes del Ecuador. Hermida, sus películas y otras directoras, han hecho avances para combatir la universal división de género. Otra película importante escrita y codirigida por una mujer es *Esas no son penas* (Andrade y Hoeneisen, 2006), la cual se enfoca en las vidas de cinco mujeres.

Con los efectos devastadores del neoliberalismo, los cineastas latinoamericanos empezaron a crear narrativas que exploraron el inframundo urbano. León (2005, p. 13) denomina a este subgénero como “cine de la marginalidad” porque representa “una realidad social y cultural que tiene su propia existencia a los márgenes de la racional productividad de la modernidad”. Las películas del colombiano Víctor Gaviria, como *La vendedora de rosas* (1998) y *Rodrigo D: No futuro* (1990), son algunas de las más emblemáticas de este género. En Ecuador, *Ratas, ratones y rateros* (Cordero, 1999) tuvo excelente acogida crítica durante su lanzamiento y, como la película mexicana *Amores perros* (González Iñárritu, 2000) de ese mismo año, no solo introdujo el cine latinoamericano a nuevas generaciones de un público global, sino que también sentó las bases subsiguiente crecimiento del cine ecuatoriano.

12 CNCine, Películas ecuatorianas estrenadas en salas de cine comercial.

La institucionalización del sector de cine en el contradictorio “giro de izquierda” en Ecuador

Durante la mayor parte del siglo XX, el cine ecuatoriano prácticamente no tuvo ni instituciones ni políticas culturales que pudieran ayudar a su desarrollo (De la Vega, 2015). El primer hito del naciente sector de cine fue la fundación de la Asociación de Cineastas del Ecuador (Asocine) en 1977, la cual emergió “en el medio de la soledad de los náufragos” (Herrería, 2009, p. 2). Hasta entonces, como describe el cineasta Camilo Luzuriaga, la cinematografía ecuatoriana había estado en “una interminable fase de gestación hecha de impulsos, todos ellos masculinos, individuales y esporádicos, sin fecundidad, sin heredero” (Luzuriaga, 2014). Asocine fue la primera en abogar por una ley de cine. La creación de la Cinemateca Nacional siguió en 1981.

El siguiente y posiblemente más importante hito fue la aprobación de la Ley de Cine de 2006. A pesar de que la Ley de Cine de 2006 fue aprobada antes de que Rafael Correa fuese elegido (Alianza País, 2007-2017), durante su administración, se disparó la producción de cine, con la fundación del CNCine gubernamental en 2007, el cual, en 2017, se convirtió en el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA). Bajo la administración del CNCine, la producción cinematográfica incrementó exponencialmente. La producción cinemática creció de un estreno por año o pocos años antes de 2007, al estreno de 16 largometrajes en 2014 (IEPI, 2015).[13] Dicho de forma sencilla, no hubiera existido un sector de cine tan vibrante sin el apoyo del CNCine. A pesar de este contexto, el sector todavía no puede considerarse una industria real porque es mayormente una industria *freelance*, compuesta en su mayor parte de pequeñas casas productoras libremente organizadas a través de varias asociaciones y gremios.

El apoyo institucional para el sector de cine se ha dado bajo los auspicios políticos del giro a la izquierda en Ecuador, el cual comenzó en 2006 con la elección de Rafael Correa como presidente. Este período ha estado marcado por la innovadora y progresista Constitución de 2008, pero también por muchas contradicciones. En cuanto a políticas comunicacionales, mientras el gobierno de Correa aumentó dramáticamente su poder mediático y su aparato de propaganda para hacer contrapeso a los medios de comunicación privados y también restringió los derechos de periodistas críticos y movimientos sociales (Abad, 2011; Coryat, 2015), que en muchos sentidos construyó su propia versión de hegemonía comunicacional, tal como se hizo en la Venezuela chavista (Bisbal, 2009). Este contexto parecería un mal augurio para el sector de cine; sin embargo, el CNCine logró operar con relativa autonomía

13 De acuerdo con el CNCine (2015), 56 largometrajes (ficción y documentales) ecuatorianos fueron proyectados en salas de cine comerciales entre 2007 y 2015; dos en 2007; tres en 2008; cinco en 2009; tres en 2010; cuatro en 2011; seis en 2012; 13 en 2013; 16 en 2014 y 5 en 2015.

en comparación a otros ministerios e instituciones del Estado. Claro está que, exceptuando unos pocos casos notables en la categoría de documental (muchos de los cuales no buscaron fondos del gobierno), pocas películas critican al gobierno tan severamente como lo hacen los periodistas críticos o los movimientos sociales.

Interrogando el *boom* cinematográfico

A pesar de que algunos cineastas ecuatorianos se han referido a esta aumentada actividad cinematográfica como un *boom* (Pineda, 2013), problematizaremos esta nomenclatura. En efecto un "*boom* cinematográfico", como lo entendemos, implica un período de tiempo extendido durante el cual un país aparte de los Estados Unidos produce una serie de películas exitosas y lucrativas, obviando así la hegemonía de Hollywood (cuyo *boom* ha sido su historia). Si un *boom* se refiere principalmente a ganancias financieras, entonces el cine ecuatoriano no está a la altura necesaria, ya que, hasta ahora, la gran inversión pública no ha rendido ganancias financieras ni para los cineastas ni para el Estado. Esto también aplica a los sectores de cine aledaños, incluyendo a Bolivia, Colombia, Perú (Fuertes, 2014). Sin el apoyo del Estado, la mayoría de sectores del cine en América Latina simplemente no existirían. Aunque Argentina, Brasil y México son excepciones, sus industrias también han recibido considerable apoyo del Estado (Fuertes, 2014; Ross, 2010).

En el ámbito de producción, el aumento significativo que ha visto el sector audiovisual de Ecuador constituye un *boom* cuantitativo. Dicho crecimiento se debe en gran parte al apoyo proporcionado por el CNCine en el desarrollo de guiones, producción, posproducción y distribución de largometrajes, cortometrajes, animación y películas hechas para la televisión. El CNCine también ha prestado apoyo a los festivales de cine dentro y fuera del país y a los cineastas que buscan presentar su obra en festivales internacionales. Como ejemplo del nivel de financiamiento en el transcurso de varios años: en 2012 y 2013, se adjudicaron USD 700.000; en 2014, este monto se incrementó notablemente a USD 2'200.800 y, en el siguiente año, hubo una reducción de 19 % a UYSD 1'800.000 (*El Telégrafo*, 2015).

Otro elemento que alimenta esta explosión audiovisual ha sido el creciente interés de la juventud y su subsiguiente profesionalización. Si los cineastas de los noventa y comienzos de los 2000 eran autodidactas o estudiaron en Argentina, Cuba, México, Europa y Estados Unidos, las nuevas generaciones de cineastas aspirantes pueden educarse en las escuelas de cine que tiene el país. Entre 1996 y 2014, se fundó un instituto de cine y cuatro universidades establecieron programas de cine: la Universidad San Francisco de Quito (1996), la Universidad de Cuenca (2010), la Universidad de las Américas

(2012) (Quito), la Universidad de las Artes (2014) (Guayaquil), esta última siendo la primera escuela pública de cine en Ecuador, y el Incine, el Instituto Superior de Cine y Actuación (2005) (Quito).[14]

Temas populares en el Nuevo Cine Ecuatoriano

Juan Martín Cueva, cineasta y antiguo director ejecutivo del CNCine, argumenta que "si hablase uno de temas, estilo o forma, queda claro que [el Nuevo Cine Ecuatoriano] no es homogéneo ni busca serlo, se distingue por su diversificación" (Andes, 2013). De forma similar, el académico de cine ecuatoriano Christian León sugiere que identificar el cine ecuatoriano es todavía una hazaña ya que "es un cine absolutamente emergente en el sentido de que no tenemos una tradición" (Andes, 2013). Sin embargo, a pesar de que el Nuevo Cine Ecuatoriano es tan diverso como el país mismo, nuestro análisis ofrece categorías generales, con algunos temas unificadores y nota de exclusiones históricas y sistémicas. Una breve recapitulación de nuestro marco teórico: argumentamos que el Nuevo Cine Ecuatoriano es pequeño, glocal y plurinacional; "pequeño" en cuanto al panorama cinematográfico de producción y circulación; "glocal" con referencia a las narrativas mestizas urbanas de ficción que compiten en los mercados de cine nacionales e internacionales; "plurinacional" con respecto a las varias modalidades de actividad cinematográfica que no encajan en las narrativas urbanas mestizas. Son estas las esferas más pequeñas de actividad cinematográfica (pequeños cines dentro de un pequeño cine) que reflejan los diferentes grupos etnorraciales y culturales que carecen de buena representación en las narrativas mestizas. Estas incluyen cinematografía indígena, cinematografía activista y documental y el llamado *cine guerrilla*. En esta sección, analizamos algunos de estos cines.

Muchas de las narrativas de ficción urbanas mestizas "glocales" exploran algún aspecto del pasado, muy a menudo basándose en las memorias de los cineastas mismos y como tal son protagonizadas por jóvenes mestizos. *UIO: Sácame a pasear* (Rueda, 2016) presenta un romance lésbico entre adolescentes en la capital de la república. *Feriado* (Araujo, 2014), cuyo protagonista es un adolescente quiteño, reflexivamente da una mirada al tumultuoso período del fin de los noventa en Ecuador, cuando el país atravesó una crisis bancaria que tuvo como resolución la dolarización de su moneda. *Ochentaisiete* (Andrade y Hoeneisen, 2015) presenta a un hombre joven regresando a su Quito natal para confrontar su pasado tras una ausencia de 15 años.

14 Esta lista abarca los programas más notables. Hay varias otras universidades e institutos que ofrecen cursos de cine.

Otra tendencia es la examinación de los eventos del último siglo, cuando el país prácticamente no tenía tradición fílmica, dejando así un reservorio casi sin fin de historias por contar para los cineastas del siglo XXI. *Mono con gallinas* (León, 2013) relata la guerra peruano-ecuatoriana de 1941 desde la perspectiva de un soldado adolescente capturado como prisionero de guerra. El cineasta Javier Izquierdo manufacturó a un escritor del siglo XX, Marcelo Chiriboga (1933-1990), y su película *Un secreto en la caja* (2016) se enfoca en este sujeto ficticio como pretexto para explorar la tradición literaria del Ecuador, que a menudo se pasa de alto. Como sugieren estos ejemplos, el pasado es una herramienta apropiada para el cine glocal, ya que es asequible tanto para públicos internacionales como para los jóvenes ecuatorianos, ambos ignorantes de esta literatura y estos contextos históricos.

Documentales y cine activista

Algunas de las películas con mejor acogida a escala nacional e internacional han sido largometrajes documentales que han explorado la memoria histórica y los controversiales asuntos del pasado reciente. Estas películas han disfrutado de una robusta acogida por parte del público ecuatoriano y entre ellas están *La muerte de Jaime Roldós* (Rivera y Sarmiento2013), que mira al primer presidente elegido democráticamente después de un gobierno militar y que murió bajo misteriosas circunstancias en 1981 y *Con mi corazón en Yambo* (Fernanda Restrepo, 2011), una investigación de las autoridades corruptas de un gobierno autoritario que encubrieron información sobre el secuestro de dos adolescentes quiteños en 1988. Estas dos cintas han sido favoritas porque logran ser profundamente personales y muy bien investigadas, al mismo tiempo que ofrecen nuevas perspectivas a oscuros momentos históricos. Otro documental histórico es *El secreto de la luz* (Barriga y Ortega, 2014) que considera la vida del explorador sueco Rolf Blomberg (1912-1996), quien documentó al Ecuador a través del cine y la fotografía.

Pocho Álvarez, uno de los fundadores de Asocine y considerado uno de los directores de documental más importantes y queridos, ha hecho decenas de películas que abarcan un amplio rango de temas sociales y políticos. Muchas de sus películas documentan luchas civiles en contra de las industrias de extracción de recursos del Ecuador incluyendo *A cielo abierto, derechos minados* (2009), la cual trata con la resistencia civil de una sociedad ante grandes corporaciones mineras y *Javier con I, Íntag* (2015), un documental sobre el ecologista Javier Ramírez. Las películas de Álvarez usualmente son proyectadas en teatros no comerciales y en festivales de cine nacionales e internacionales. Julián Larrea Aria y Tania Laurini, cineastas radicadas en la Amazonía, han producido documentales acerca de los conflictos entre los shuar y el gobierno ecuatoriano como *Por qué murió Bosco Wisum* (2010).

Además de estos documentales meticulosamente elaborados que requieren presupuestos mayores y períodos de producción extendidos, los cineastas activistas y colectivos audiovisuales han estado produciendo videos cortos diseñados para intervención acelerada en debates públicos y de políticas públicas. Estos cineastas, que incluyen productores mestizos, afro e indígenas, tal y como los periodistas y movimientos sociales, se arriesgan a ser acosados por el gobierno. *Resistir es mi Derecho* es una campaña de internet que contiene testimonios personales, crónicas de historias de abuso y criminalización de líderes indígenas, estudiantes, ecologistas y defensores de derechos humanos. Este tipo de activismo audiovisual se ha expandido en los últimos años gracias al mayor acceso y facilidad de uso de tecnologías digitales para producir y circular obra en internet.

Cine plurinacional e internacional

Existe una plétora de pequeños cines emergentes que reflejan la diversidad étnica, regional y cultural del Ecuador, todos compitiendo entre sí por reconocimiento y recursos. Debido a que tal diversidad tiene reconocimiento constitucional, estos grupos tienen un apoyo legal de la misma manera en que el gobierno tiene un mandato para proveer a estos grupos de un acceso a la auto-representación. Esta sección analiza temas asociados con el *cine guerrilla*, cine indígena y cine comunitario, tres modos de producción.

Cine guerrilla (Chonewood)

Un tipo de cine ecuatoriano que contrasta marcadamente con el Nuevo Cine Ecuatoriano es el cine violento, explotador y de presupuesto ajustado radicado en el pueblo de Chone, ubicado en la provincia de Manabí. "Chonewood" probablemente está más asociado con su carismático practicante Fernando Cedeño, que ha sido llamado "el Tarantino Ecuatoriano" (Zibell, 2013) y quien, como Tarantino, dirige, produce y actúa en sus películas. Cedeño, quien se considera a sí mismo uno de los fundadores del llamado *cine-guerrilla* (algunos cineastas conocedores del cine militante latinoamericano rechazan el término "guerrilla" para este género de cine), afirma que este contracine se inició en 1994 con el estreno de la película de acción-suspenso *En busca del tesoro perdido*. Para explicar la importancia de este género de cine, Cedeño comenta "Esto es 'cine guerrilla' porque estamos afuera de las reglas y las leyes y porque los actores profesionales nunca aceptarían trabajar bajo nuestras condiciones" (Visión 360, 2014). Como indica el caso del cine guerrilla, no toda esta cinematografía es glocal, en cuanto que los consumidores primarios de Chonewood son un público regional. Cuando Cedeño expuso su trabajo en el New York Ecuadorian Film Festival hace varios

años, ocasionó revuelo entre los ecuatorianos en la discusión del tipo de películas que deberían representar al país. *Más allá del Mall* (Alvear, 2010) se podría considerar el primer intento cinemático de reflejar las luchas de los cineastas ecuatorianos, incluyendo aquellos del "cine guerrilla".

Cine comunitario

El *Cine comunitario*[15] o cine basado en la comunidad todavía está en su infancia en Ecuador, especialmente si se lo compara con iniciativas similares en Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia y Perú donde existe mayor entrenamiento, infraestructura y fondos para este modelo de producción. La recién formada Red de Cine Comunitario en América Latina y El Caribe, un grupo de libre organización de iniciativas de cine comunitario en estos y otros países (incluyendo Ecuador), ha conceptualizado este modo de producción como una práctica colectiva y horizontal en la cual las comunidades se apropian de herramientas audiovisuales para representarse a sí mismas y hacer visible sus realidades.

Hasta hace poco, la mayor parte de los *cineastas comunitarios* en Ecuador eran indígenas (Álvarez, 2014). Uno de estos cineastas contemporáneos indígenas es Eriberto Gualinga, de los kichwa sarayaku amazónicos. Ha dirigido varios cortometrajes como *Children of the Jaguar* (2012), una crónica de la lucha de su comunidad para evitar la perforación de pozos petroleros en sus territorios y la filosofía *kawsak sacha* (bosque viviente). En Ecuador, este modo de producción generalmente se identifica exclusivamente con los pueblos indígenas (ya que estos son denominados "comunidades"), pero también existen colectivos de jóvenes urbanos que han empezado a producir y facilitar la producción de cine comunitario. En 2015, un colectivo de jóvenes mestizos de Quito llamado El Churo dio un salto de su trabajo primariamente en radio y fundó una escuela de cine comunitario itinerante Ojo Semilla que, desde entonces, ha tenido varias residencias y congregaciones intensivas. La respuesta que dieron diversos grupos afro, mestizo e indígenas a través del país fue casi unánimemente positiva. A pesar de que las películas que salen de este género no tienen presupuesto y son producto de ciudadanos que están haciendo su primera película, argumentamos que, a futuro, con inversión apropiada, el cine comunitario puede ampliar notablemente el alcance del Nuevo Cine Ecuatoriano. Películas producidas colectivamente en el Ojo Semilla incluyen retratos documentales de artistas indígenas y músicos de la aldea indígena de Peguche, narrativas de ficción sobre la exclusión de las mujeres en actividades tradicionalmente masculinas y un video musical de mujeres saraguro que cambian la letra de una canción popular para reflexionar sobre

15 En Ecuador, *cine comunitario* es un género de cine separado de medios comunitarios; el segundo a menudo se refiere producción de televisión y radio.

el machismo. Mirando hacia Colombia, como ejemplo, hay muchas iniciativas de cine comunitario cuyos documentales íntimos e interpretaciones ficticias de diversas comunidades han tenido un público amplio y han ganado importantes premios y reconocimientos (Montes de María y El Colectivo Mejoda, para nombrar apenas dos). Colombia también es la sede de varios festivales de cine comunitario como Ojo al Sancocho en Ciudad Bolívar.

Cine indígena

El *cine indígena*, también llamado *cine de los pueblos y nacionalidades*,[16] ha permanecido invisibilizado y a escala pequeña, pero, a pesar de eso, no es un fenómeno reciente.[17] Los cineastas indígenas empezaron a producir películas en los noventa y, al igual que otros tipos de películas ecuatorianas, hicieron solamente unas pocas antes de 2006 (Gómez, 2014). Eliana Champutiz, cineasta indígena, argumenta que han existido tres momentos en la cinematografía indígena en Ecuador: la "vieja guardia", autodidactas o que aprendieron de mestizos; la segunda generación, quienes también "aprendieron haciendo" y que fueron guiados por aquellos con mayor experiencia; y una tercera generación que ha tenido acceso a una educación técnica y académica. Para Champutiz, "el cine es la posibilidad de decir, hacer y mostrar cómo vemos y cómo nos sentimos" (El Comercio, 2015). Ahora, esta importante escena de producción cultural se está profesionalizando y está liderada, parcialmente, por jóvenes mujeres indígenas. Hay un creciente número de cineastas indígenas que han logrado asistir a escuelas de cine y a posgrados y por lo tanto esperamos ver no solamente más películas hechas por cineastas indígenas, sino también una producción indígena intelectual acerca del *cine indígena* en un futuro próximo. Es más, cineastas indígenas de diferentes regiones y de grupos étnica y culturalmente diferentes están produciendo *cine indígena* (aunque el *cine indígena* está dominado por los kichwas de la Sierra). Aparte de los cineastas que trabajan en Quito y Otavalo, están emergiendo películas de muchas otras regiones. Alberto Muenala ha citado la existencia de más de 50 colectivos indígenas, para dar una idea del tipo de expansión por la que está atravesando esta pequeña esfera de cine (Medina Uribe, 2015). En 2015, 35 películas (ficción, documental, animación, experimental y video musical) hechas por cineastas indígenas ecuatorianos fueron proyectadas en el transcurso de cinco días durante el Festival Indígena de Cine y Video *Kikinyari* (la palabra kichwa para "identidad"). Este proyecto, junto con varias películas a su interior, además de un componente ambulante, fueron financiados parcialmente por el CNCine.

16 Es importante notar que los afroecuatorianos son uno de los *pueblos* ecuatorianos, aunque la producción por parte de los afroecuatorianos es mínima, aún menor que la de otros cines pequeños.

17 Cine indígena debe diferenciarse de "cine indigenista", ya que el segundo trata con temas indígenas pero no es hecho por cineastas indígenas.

Tensiones en financiamiento intercultural y plurinacional

Los cineastas indígenas y comunitarios han propugnado a favor de más fondos estatales para desarrollar sus modos de producción.[18] El CNCine ha buscado, parcial y no siempre exitosamente, construir un sector de cine intercultural. En sus propias palabras: "El cine ecuatoriano es un complejo nudo de realidades contradictorias, prácticas diversas y múltiples posiciones a tal grado que es indispensable hablar de los cines, una pluralidad, que se hacen en Ecuador" (CNCine, 2015). En un punto, el CNCine sí utilizaba cine indígena y comunitario de manera intercambiable pero, después de varios diálogos con practicantes de ambos, implementó una nueva categoría de financiamiento, producción intercultural, la cual incluía un concepto más general y más categorías. Ese año, los fondos fueron desembolsados, pero el jurado, que no cuenta con un solo cineasta indígena ecuatoriano, otorgó una cantidad de fondos considerablemente menor a aquella fijada por el CNCine. En una movida que se consideró controversial, el jurado devolvió USD 73 000 al CNCine a causa de una falta de proyectos que ellos sentían ameritaban el premio. En total, USD 127 000 fueron otorgados entre nueve beneficiarios, cada uno receptor de entre USD 7000 y USD 25 000 (El Telégrafo, 2015). Eliana Champutiz, miembro de la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (Corpanp), respondió que el jurado utilizó criterios tradicionales de cine y no tomó en cuenta que "estamos en un proceso de construcción de la narrativa audiovisual, otras formas de hacer y pensar el cine" (El Telégrafo, 2015). El CNCine subsecuentemente empleó esos fondos en talleres de desarrollo de capacidad de para los cineastas que aplicaron en la categoría de Cine Intercultural. Esta serie de eventos puso en primer plano varios problemas, entre ellos quiénes deciden sobre los criterios de selección y calidad de los proyectos de cine indígena y cómo el proceso de elaboración de propuestas puede ser más accesible para cineastas no tradicionales, aquellos con menos experiencia en el proceso de escritura de propuestas o entrenamiento cinematográfico formal. El asunto más grande, cómo realmente fomentar una cinematografía intercultural, es todavía un reto formidable. Desafortunadamente, en 2016, los fondos del CNCine fueron reducidos drásticamente y la mayoría de las categorías de financiamiento fueron eliminadas. Debido a los cambios institucionales en proceso, incluyendo la conversión del CNCine a un instituto, no ha habido nuevos fondos para proyectos de cine indígena y comunitario.

18 No todos los cineastas indígenas se identifican como cineastas "comunitarios", ya que muchos de ellos trabajan con modos de producción más convencionales. Ambos campos concuerdan en que los términos "comunitario" e "indígena" se solapan en varios aspectos, pero que no pueden fusionarse.

Cultivando nuevos productores y públicos

Sea o no denominado un *boom*, el sector de cine ecuatoriano ha sido muy exitoso en poner en movimiento este campo cultural en menos de una década. Este artículo ha analizado algunos de los logros claves del sector durante la última década y también ha levantado algunos de los desafíos que le esperan. De aquí en adelante este sector necesita identificar nuevas fuentes de financiamiento en vista del decrecimiento de fondos estatales; debe cultivar nuevos creadores y nuevos públicos dentro de una ecología de cine más intercultural y plurinacional; y debe adaptarse a un nuevo ambiente mediático en todas las fases del ciclo de producción. En efecto, estos son problemas que todos los cines pequeños del mundo deben enfrentar, aún con leyes de cuotas. Todos estos asuntos requieren un cuidadoso análisis y solamente hemos topado brevemente cada uno de ellos, ahora miraremos dos asuntos interrelacionados: la cultivación de nuevos productores y la cultivación de nuevos públicos.

En cuanto al financiamiento, en primer lugar, la ley de cine no especifica cómo han de derivarse los fondos; más bien el financiamiento del cine depende de la voluntad política del gobierno. Esta voluntad y los fondos estuvieron disponibles por varios años. Pero, como en 2015 se acentuó una crisis económica principalmente a causa de la caída del precio del petróleo, cosa que impactó a las naciones OPEC en particular, el presupuesto del CNCine vio una reducción drástica. Las propuestas actuales del sector de cine incluyen la creación de incentivos tributarios para promover interés por parte del sector privado; la creación de una comisión de cine para atraer producciones extranjeras; y gravar la exhibición comercial. Estas reformas son consistentes con las estrategias de otros pequeños cines en Latinoamérica y en otras partes (Fuertes, 2014). En los últimos años, los cineastas han empezado a buscar de manera asertiva fondos mediante colaboración abierta distribuida (*crowdsourcing*), patrocinio corporativo, acuerdos de coproducción y otros flujos de financiamiento internacional.

El problema de exhibición nacional de cine es multifacético. A pesar de que la pantalla de cine no es la única avenida al éxito en la era digital, los multicines ecuatorianos todavía se ven dominados por películas de Hollywood. La dura verdad es que aun después de la gran inversión por parte de los cineastas y del CNCine el número de personas que van al cine ha permanecido en disminución continua después de la emoción generada cuando se estrenaron *La tigra* (Luzuriaga, 1990 y *Qué tan lejos* (Hermida, 2006). *La tigra* mantiene el título de película ecuatoriana más taquillera domésticamente, con 250 000 espectadores durante su estreno (Donoso, 2012) y *Qué tan lejos* tuvo un público de 230 000. Una generación después, *Mejor no hablar (de ciertas cosas) (*Andrade, 2012), una película relativamente popular, vendió 53 000 entradas. De hecho, de las 15 películas nacionales proyectadas en teatros

comerciales entre 2006 y 2012, se vendieron 510 000 entradas. En 2012, de las 14 millones de entradas vendidas, solo el 1,4 % fue de un público que fue a ver películas nacionales (Chávez, 2014).

Al poner estos números en contexto es evidente que, a pesar de que existe una variación de tamaño en las industrias de cine latinoamericano, desde grandes industrias hasta esfuerzos artesanales incipientes, en toda la región hay condiciones adversas similares como la alta concentración de pantallas y públicos, gustos formados por Hollywood y la necesidad de adaptarse a un nuevo ámbito mediático para producir, distribuir y exhibir películas de manera efectiva. Incluso en países latinoamericanos como Argentina, Brasil y México, donde se producen hasta 50 películas por año, las películas nacionales logran tomar un 25 % del mercado en el mejor de los casos, con la mayoría de películas latinoamericanas tomando un 10 % del mercado (Fuertes, 2014).

Un asunto relacionado es quién tiene acceso a los teatros de cine, tanto en términos de asequibilidad como en términos de ubicación. El antiguo director ejecutivo del CNCine, Juan Martín Cueva, sostiene que el Estado necesita pensar en ampliar el estrecho espacio de exhibición comercial y en desarrollar un circuito alternativo para diseminar programación cinematográfica mediante televisión e internet. El CNCine ha llevado a cabo una inspección de pantallas alternativas en el país y ha financiado festivales de cine regionales junto con estrategias de exhibición innovadoras, así que no se puede decir que no existe un compromiso con el proyecto.

Al mismo tiempo, muchos ecuatorianos argumentarían que el estilo europeo de *auteur* que tienen muchas de las películas, guiones y la actuación no resuenan con la mayor parte de la población y que son las películas en sí las que deben cambiar (Cueva, 2015). En una afirmación reveladora, María Eugenia Báez, coordinadora de los Premios Colibrí, asevera que:

> Tiene que haber películas ecuatorianas con las que uno pueda divertirse y comer canguil y también debe existir cine de autor, con historias íntimas y conflictos fuertes. El problema es que nos estamos olvidando del cine comercial, y no podemos cerrarnos a él, pues competimos con Hollywood. (IEPI, 2015)

Si algunas de las obras que salen de las escuelas de cine son un indicador, entonces algunos de estos jóvenes cineastas se están alejando del estilo de autor y se están enfocando en películas de suspenso, acción y otros tipos de cine más comerciales.

Otra crítica menos visible en los medios ecuatorianos, pero que circula entre los cineastas indígenas, regionales y comunitarios, es que el público ecuatoriano quiere ver sus vidas reflejadas en la pantalla. El primer largometraje

en kichwa, *Killa* (Muenala, 2017) tuvo buena acogida en espacios de cine más pequeños, incluyendo el cantón serrano de Otavalo donde la mayoría de la población es indígena. También disfrutó una tirada en cines comerciales. Cuando Ojo Semilla, la escuela itinerante de cine comunitario, proyecta películas hechas por comunidades, los lugares donde las proyectan quedan repletos. En vez de reducir este asunto a una elección entre una de dos opciones —películas de autor *vs.* cine estilo comercial—, proponemos que más fondos privados y estatales se inviertan en el fomento de iniciativas regionales. En 2016, la Comisión Fílmica Colombiana se enfocó en fondos para institutos de cine regionales que buscan profesionalizar a los productores locales. De modo similar, propugnamos el desembolso de más fondos para estudiantes y profesionales que proponen proyectos en sus propias provincias y comunidades. Finalmente, argumentamos que el Nuevo Cine Ecuatoriano necesita continuamente encontrar formas de traer diferentes tipos de audiencias y de creadores.

Conclusión

Este artículo plantea preguntas con respecto a lo que constituye un "cine nacional" dentro de un país tan pequeño, diverso y regionalista como lo es Ecuador en una era en la que el ecosistema mediático está cada vez más lleno de competencia. Pero seguimos optimistas en el argumento que postulamos en favor de una pequeña nación que logró poner en movimiento un sector de cine en el primer cuarto del siglo XXI, ante tanto acceso gratuito o de bajo costo a contenido extranjero, principalmente por parte de Hollywood. Argumentamos de tal manera que caracterizamos al emergente sector de cine ecuatoriano como un conjunto de esferas de cine. Entre estas está el pequeño cine glocalizado, que por lo general relata la experiencia urbana mestiza y apunta al circuito de festivales; los documentales investigativos, periodísticos y políticos; y los movimientos de cine regional (Chonewood, cine indígena, cine comunitario, entre otros).

Lo que unifica a estas esferas de cine tan distintas es el estar situadas dentro de un espacio de aspiración y competencia plurinacional, el cual hemos delineado y analizado en las páginas anteriores. La década del correísmo (2007-17), concurrente con el *boom* cinemático, convirtió este lenguaje en capital y en algunos aspectos trajo al primer plano la desconexión entre la retórica política y la realidad estética que hemos discutido aquí. Enfatizamos esto no para inculpar a los cineastas ni al CNCine por estas falencias cinematográficas; como hemos señalado, el Nuevo Cine Ecuatoriano —un término que definimos ecuménicamente para que pueda abarcar todas estas esferas de cine— ha tenido logros considerables en apenas una década. Preferimos enfatizar la larga historia de estas luchas por la autodeterminación. Natural-

mente, no debería sorprender que, en su mayoría, debido a su propensión por narrativas mestizas urbanas de ficción, el Nuevo Cine Ecuatoriano luche por proyectar un sentido más inclusivo de *ecuatorianidad.* Este ha heredado los mismos legados coloniales de racismo institucional, clasismo, sexismo y homofobia que han sido una plaga sobre Latinoamérica y el mundo y su lucha contra esta herencia será una hazaña.

Finalmente, otra contribución clave de este artículo es la recontextualización del concepto del cine menor, lo que llamamos un "pequeño" cine. A través del siglo XX, los cines menores usualmente estaban ligados a movimientos de liberación nacional, como es el caso del tercer cine. Como contraste, los cines del Ecuador en el siglo XXI son translocales y transnacionales. Los marcos teóricos que hemos postulado en cuanto al sector de cine —cines pequeños, glocalidad y plurinacionalidad— ofrecen un mapa para estudiar este tejido de pequeños cines dentro de pequeños cines, estas ruedas dentro de ruedas. **post(s)**

Referencias bibliográficas

Abad, G.
(2011). El club de la pelea. Gobierno y medios, un entramado de fuerzas y debilidades. [The fight club: government and media, a framework of forces and weaknesses]. Quito: CIESPAL

Abdul-Jabbar, W.
(2015). Toward a minor cinema: A Deleuzian reflection on Chahine's "Alexandria Why? (1978)". *The Journal of North African Studies 20* (2): 159-171.

Alemán, G.
(2009). "At the margin of the margins: contemporary Ecuadorian exploitation cinema and the local pirate market." En V. Ruétalo y D. Tierney (eds.), *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and La erica* (pp. 261-274). Nueva York: Routledge.

Álvarez, P.
(2014). Ecuador. En A. Gumucio Dagron (ed.), *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, 3.ª ed. (pp. 345-369). Quito: Consejo Nacional de Cinematografía y Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Andes.
(2012). La producción del cine ecuatoriano crece un 300 %. Andes. http://bit.ly/2QO8gVQ

———.
(2013). El cine en Ecuador está en crecimiento, pero ¿qué es el cine ecuatoriano? *Andes*. http://bit.ly/2XPhlzm

Andersson, L.G. y Sundholm, J.
(2016). Accented Cinema and Beyond: Latin American Minor Cinemas in Sweeden, 1970-1990. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas 13* (3): 227-246.

Berger, V.
(2014). "Accented Co-Production": "Glocal" strategies in transnational Cuban cinema. En M. Palacio y J. Türschman (eds.), *Transnational Cinemas in Europe* (pp. 159-170). LIT, Münster: Verlag Münster.

Bermúdez, N.
(2011). *Latin American Cinemas: Local Views and Transnational Connections.* Calgary: University of Calgary Press.

Bisbal, M.
(2009). *Hegemonía y control comunicacional.* Caracas: Alfa.

Bordwell, D.
(1997). *On the History of Film Style.* Cambridge: Harvard University Press.

Chávez, K.
(2014). Guía para la creación de una productura independiente de documentales audiovisuales en el Ecuador. Tesis de pregrado. PUCE, Quito. http://bit.ly/2XFYfLM Accessed 10 October 2015

Chuji, M.
(2008). Diez conceptos básicos sobre plurinacionalidad e interculturalidad. *ALAI-América Latina en Movimiento 9*. http://bit.ly/37xNccf

Copertari, G. y Sitinsky, C.
(2016). *El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.
(2015). El Consejo Nacional de Cinematografía en Cumplimiento con la Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información Pública, Informa a la Ciudadanía sobre su Gestión Correspondiente al año 2016. www.cineyaudiovisual.gob.ec

Coryat, D.
(2015), Extractive politics, media power, and new waves of resistance against oil drilling in the Ecuadorian Amazon: *The case of Yasunidos. International Journal of Communication* 9: 3741-3760.

Criollo, F.
(2015). El Cine de los pueblos indigenas, en un Festival. *El Comercio*, 15 de marzo 2015. http://bit.ly/2OGwMpd

Cueva, J. M.
(2015). Cine se escribe con s. En *Memorias de gestión 2013-2014.* Quito: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. http://bit.ly/33cU9fu

Deleuze, G.
(1989). *The Time-Image (Cinema)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. y Guattari, F.
(1986). *Towards a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

De la Vega, P.
(2015). *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006: Procesos, prácticas y rupturas.* Quito: Fundación Gescultura.

Donoso, X.
(2012). Día del cine ecuatoriano: ¿Conocen las películas ecuatorianas más taquilleras? *Cinerama*. http://bit.ly/2rnOqpG

El Comercio
(2015). "El cine de los pueblos indígenas, en un Festival." 15 de marzo de 2015. http://bit.ly/2OGwMpd

El Telégrafo
(2015). El CNCine apostará a mejorar calidad, circulación y diversidad de la producción. 4 de marzo de 2015. http://bit.ly/2seaBPJ

El Telégrafo
(2015). "El fomento fílmico a la producción intercultural genera discusión." 21 de junio de 2015. http://bit.ly/2DaY4yH

Fuertes, M.
(2014). Marco teórico para el análisis de una política pública de comunicación: El caso de la cinematografía. En M. Fuertes y G. Mastrini (eds.), *Industria cinematográfica latinoamericana* (pp. 23-62). Buenos Aires: La Crujía.

Gettino, O. y Solanas, F.
(1969). Towards a third cinema. *Tricontinental* (14): 107-142.

Gómez Semanate, N. R.
(2014). Proceso de construcción de un cine diferente: cine indígena en el Ecuador (tesis). Universidad Central del Ecuador, Quito.

Gumucio Dagron, A.
(2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. 3ra ed. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía y Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Gunning, T.
(1991). Towards a minor cinema. *Motion Picture 4*: 2-5.

Hansen, M.
(1999). Classical cinema as vernacular modernism. Modernism/modernity 6 (2): 59-77.

Herrería, P. S.
(2009). Apuntes sobre una época: El contexto nacional en torno al nacimiento de Asocine. , pp. 1–7, http://bit.ly/34bMgYV

Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual (IEPI).
(2015). El desafío del cine ecuatoriano es ganar espectadores. IEPI, 6 de mayo. http://bit.ly/2OEVSET

King, J.
(2000). *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Nueva York: Verso.

Klein, C.
(2007). Kung Fu Hustle: Transnational production and the global Chinese-language film. *Journal of Chinese Cinemas 3*: 189-208.

León, C.
(2005). *El cine de la marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

———.
(2010). Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

———.
(2017). Video indígena, autoridad etnográfica, y alteretnografía. *Maguaré 30* (2): 17-45.

Luzuriaga, C.
(2014). La industria ecuatoriana del cine: ¿otra quimera? *El Telégrafo*, 11 de agosto 2014. http://bit.ly/35rH2bN

Martin-Jones, D.
(2011). *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts.* Edinburgo: Edinburgh University Press.

Medina Uribe, P.
(2015). Interview with Alberto Muenala. *Africasacountry.* http://bit.ly/2QLK3j1

Pineda, Ó.
(2013), Hay que salir de esa burbuja, la del *boom* del cine ecuatoriano (entrevista con Juan Martín Cueva). *El Telégrafo*, 30 de mayo. http://bit.ly/2QO9eBs

Poblete, J.
(2004). New national cinemas in a transnational age. *Discourse 26* (1-2): 214-234.

Podalsky, L.
(2011). *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico.* Nueva York: Palmgrave.

Queipo, I.
(2013). *Directory of World Cinema: Latin America*. Wilmington: Intellect Books.

Rao, S.
(2010). “I need an Indian touch”: Glocalization and Bollywood films. *Journal of International and Intercultural Communication 3* (1): 1-19.

Robertson, R.
(1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. En E. Featherstone, M. S. Lash y R. Robertson (eds.), *Global Modernities* (pp. 25-44). Thousand Oaks: Sage.

Ross, M.
(2010). Audiovisual laws and legal intervention in South American cinematic culture. *International Journal of Cultural Policy* 16 (4): 418-432.

Roudometof, V.
(2016). *Glocalization: A Critical Introduction.* Nueva York: Routledge.

Santaolalla, I.
(2007). A case of split identity? Europe and Spanish America in recent Spanish cinema. *Journal of Contemporary European Studies* 1: 67-78.

Shaw, L. y Dennison, S.
(2005). *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity.* Jefferson: McFarland & Co.

Stam, R.
(2003). Beyond Third Cinema: the aesthetics of hybridity. En A.R. Guneratne and W. Dissanayake (eds.), *Rethinking Third Cinema* (pp. 31-48). Londres: Routledge.

USC Annenberg. “It doesn’t get better: No change for female, black, or Asian film directors in a decade.” February 1, 2017. http://bit.ly/2XFsp1V

Venkatesh, V.
(2016). *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film.* Austin: University of Texas Press.

Visión 360.
(2014). Programa 33: “Cine de guerrilla”. *Visión 360*, bloque 3. http://bit.ly/35vWtzM

Wong, K.
(2012). *Whose National Music? Identity, Mestizaje, and Migration in Ecuador.* Filadelfia: Temple University Press.

Zibell, M.
(2013). La descabellada historia del Quentin Tarantino ecuatoriano. *BBC Mundo*, 15 de mayo. https://bbc.in/2XI2yWS

Filmografía

Alvear, M.
(2010). *Más allá del Mall*. Ecuador: Ochoymedio/Mariana Andrade/RTV.

Álvarez, P.
(2009). *A cielo abierto, derechos minados*. Ecuador: Comisión Ecuménica de Derechos Humanos.

———.
(2015). *Javier con I Íntag*. Ecuador. Pocho Alvarez.

Andrade, D. y Hoeneisen, A.
(2005). *Esas no son penas*. Ecuador: Verónica Andrade y Anahí Hoeneisen.

———.
(2015), *Ochentaisiete*. Ecuador/Argentina/Alemania: La Maquinita, La Facultad, Doménica Films.

Andrade, J.
(2012) *Mejor no hablar* (de ciertas cosas), Ecuador: Punk S.A.

Araujo, D.
(2014). *Feriado*. Ecuador/Argentina: Lunafilms Audiovisual/CEPA Audiovisual/Abaca Films.

Barragán, A. C.
(2016). *Alba*. Ecuador/México/Grecia: Caleidoscopio Cine.

Barriga, R. y M. Ortega.
(2014). *El secreto de la luz*. Ecuador: Doc Tv.

Cedeño, F.
(1994). *En busca del tesoro perdido*. Ecuador: Independiente.

Chow, S.
(2004). *Kung Fu Hustle*. Hong Kong: Columbia Pictures Film Production Asia.

Cordero, S.
(1999). *Ratas, ratones, rateros*. Ecuador: Lisandra Rivera.

———.
(2016). *Sin muertos no hay carnaval*. Ecuador/México/Alemania: Carnaval Cine, Aktis Film Production, Digital Images GmbH.

Estrella.
(1975). *Quién mueve las manos*. Ecuador: Nacional.

Gaviria, V.
(1990). *Rodrigo D: No futuro*. Colombia: FOCINE.

———.
(1998), *La vendedora de rosas*, Colombia: Producciones Filmamento.

González Iñárritu, A.
(2000). *Amores perros*. México: Compañía de Fomento Cinematográfico/FOCINE/Fotoclub-76/Producciones Tiempos Modernos.

Guerra, C.
(2009). *Los viajes del viento*. Colombia/Argentina/Alemania/Holanda: Cine Ojo/Ciudad Lunar Producciones/Ibermedia/Universidad Nacional de Colombia/ZDF/Arte/Razor Film/Volya Films.

Guayasamín. G.
(1975). *El cielo para la Cushi*, caraju. Ecuador.

Guayasamín, P. y Guayasamín, I.
(1980). *Los hieleros del Chimborazo*. Ecuador: Centro de investigación y cultura del Banco Central.

Gualinga, E.
(2012). *Children of the Jaguar*. Ecuador: Pueblo Indígena Kichwa de Sarayaku/Amnistía Internacional.

Hermida, T.
(2006). *¿Qué tan lejos?* Ecuador: Corporación Ecuador para Largo.

———.
(2011). *En el nombre de la hija*. Ecuador: Corporación Ecuador para Largo.

Izquierdo, J.
(2016). *Un secreto en la caja*. Ecuador/España: Caleidoscopio Cine, La Futura, Ostinato Cine.

Larrea Arias, J. y Laurini, T.
(2010). *Porqué murió Bosco Wiscum*. Ecuador: Lluvia Comunicación.

León, A.
(2013). *Mono con gallinas*. Ecuador/Argentina: Dominio Digital/Trivial Media.

Luzuriaga, C.
(1990). *La tigra*. Ecuador/México: Grupo Cine/Pocho Álvarez.

Muenala, A.
(2017). *Killa*. Ecuador: Runa Cinema/ Corporación Rupai.

Nieto Wenzell, D.
(2012). *La llamada*, Ecuador/Argentina/Alemania: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/Utópica Cine/Xanadu Films.

Restrepo, M. F.
(2011). *Con mi corazón en Yambo*. Ecuador: Yorestudio.

Rivera, L. y Sarmiento, M.
(2013) *La muerte de Jaime Roldós*. Ecuador/Argentina: La Maquinita.

Rueda, M.
(2016). *UIO: Sácame a pasear*. Ecuador: Ella También Films/Cinema Co. S.A.S.

San Miguel, A.
(1924). *El tesoro de Atahualpa*. Ecuador: Ecuador Film Company.

Sanjinés, M.
(1977). *¡Fuera de aquí!* Ecuador: Grupo Ukamau Bolivia/Departamento Cine ULA Venezuela/Universidad Central del Ecuador/Universidad de Los Andes Venezuela.

RADAR

Un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales

REFLEXIONES SOBRE LA PERTINENCIA DE HABLAR DE UNA "CREACIÓN ESCÉNICA ANTE EL ESPECTADOR"

Jean-Frédéric Chevallier

Jean-Frédéric Chevallier, director de teatro, filósofo, editor de la revista Franco-India Fabrique de l'art y video artista. Co-director de la organización indígena Trimukhi Platform, Calcuta, India.
Correo electrónico: jfchevallier@trimukhiplatform.com
• Doctor en Estudios Teatrales, Universidad de la Sorbonne Nouvelle, 2002

Resumen

Para describir la actividad del artista, se suele recurrir a la noción de «creación». En las artes vivas, se hablara por ejemplo de «creación escénica»; y seguido se pensara esta «creación» como teniendo lugar «ante el espectador». Pero nada asegura que se trate realmente de eso. Al menos vale la pena lanzar un doble interrogación. Por un lado: para producir un obra, ¿el artista trabaja con lo que no existía antes? Por otra lado: lo que con la obra ocurre; ¿ocurre «ante» o bien «con» el espectador?

Palabras clave: Espectador, creación, escenario, artes escénicas

Abstract

The notion of «creation» is often used to describe the activity of the artist. In the performing arts for instance, one will speak about «stage creation»; and often this «creation» will be thought of as taking place «in front of the audience». But nothing ensures that it is really what happens, so at least it is worth launching a double interrogation. On the one hand: when producing an artwork, does the artist works with something that did not exist before? On the other hand: what happens with the artwork, happens «in front» or «with» the audience?

Keywords: Spectator, creation, stage, performing arts

Fecha envío: 18/06/2018
Fecha aceptación: 28/08/2018
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1533
Cómo citar: Chevallier, J.F (2019). Reflexiones sobre la pertenencia de hablar de una "creación escénica ante el espectador". En *post(s)*, volumen 5 (pp. 104-111). Quito: USFQ PRESS.

1.

Reflexionar sobre la "creación escénica ante el espectador" es suponer que existe tal: el escenario crearía "algo" ante el espectador…[1] ¿En qué consiste este acto de crear de parte del escenario? ¿De qué natura es ese algo creado? ¿Por qué se crea "ante" el espectador? Es por lo menos lo que quisiera interrogar. Por lo cual propongo analizar de forma separada y luego conjunta cada uno de los elementos de la fórmula: creación- escénica-ante-el-espectador. Se trata pues de maltratar un poco el enunciado para, por una parte, hacer aparecer las presuposiciones que lo fundan, y, por otra, buscar determinar si estas son las más pertinentes para acercarse y describir las especificidades del quehacer teatral contemporáneo.

2.

El verbo crear originalmente era del uso exclusivo de Dios. La primera frase del *Génesis* lo recuerda: "Al comienzo, Dios *creó* el cielo y la tierra". Y antes de que Dios hiciera este gesto de crear ni el cielo ni la tierra existían. En un principio, nada había. Tal caracterización no es específica de la cosmovisión judío-cristiana. En el *Popol Vuh* se lee, por ejemplo: "Antes de la Creación [con mayúscula] no había hombres, ni animales, pájaros, pescados, cangrejos, árboles, hoyos, barrancos, paja ni bejucos y no se manifestaba la faz de la tierra" (Saravia, 1966, p. 3).

Crear consiste pues en hacer existir lo que no existía (hombres, animales, pájaros, etc.), sacarlo de la nada.

Trasladamos esta aclaración al campo que nos preocupa: ¿qué puede hacer existir el escenario de teatro que no existiera antes? Se habla por ejemplo de "crear un personaje". Alfredo Gómez de la Vega creó el personaje del profesor César Rubio en la famosa obra de Usigli titulada *El gesticulador.* Fue el sábado 17 de mayo de 1947 en el Palacio de Bellas Artes. Este actor *creó* este personaje porque fue el primero en interpretarlo. Antes, nadie había subido a un escenario para empezar diciendo: "¿Estás cansado, Miguel?" (Usigli, 1983, p. 8) (es el primer parlamento de la obra). En francés, idioma en el que se hace un uso aún más extenso de la palabra *creación*, se podría decir también que el mismo Alfredo Gómez de la Vega que, a parte de ser actor era director, *creó* la obra de Usigli porque fue el primero en ponerla en escena. Aquí, para crear, hay que ser el primero. Si el próximo año otro director monta la obra ya no será una creación sino una escenificación: un

1 Este texto es la versión escrita de una conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, en 2004. Era en el marco de una mesa redonda titulada "creación escénica ante el espectador" organizada por el director de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro.

paso al escenario del texto con sus personajes —texto y personajes que ya existen porque ya fueron escenificados antes—.

Pero realmente ¿no existían estos personajes y los diálogos que intercambian entre ellos antes de su creación escénica? Una respuesta sencilla consistiría en hacer observar que ya estaban presentes en el texto escrito. El propio Usigli habla en su *Gaceta de Clausura sobre "El gesticulador"* de la obra como de *su* creación (Usigli, 1983, pp. 83-113). ¿Con qué derechos hablar entonces de creación escénica si lo que hace el escenario es concretizar (dar cuerpo) a seres y palabras que le preexisten?

Formular tal pregunta implica presuponer que escenificar equivale a dar cuerpo a una obra dramática: existe una suerte de *esencia* del drama escrito que el escenario debe buscar ilustrar, representar. Sin embargo, muchos de los que practican el teatro hoy critican esta omnipotencia *esencialista* del texto dramático. En una entrevista matutina en Radio Educación el viernes 12 de marzo de 2004, el director Rubén Ortiz habló, por ejemplo, de un "texto escénico" adjuntado al texto dramático. He aquí una idea defendida por los semiólogos: el escenario escribe su propio texto compuesto no solo de los signos-palabras sino de signos visuales, emocionales, sonoros, etc. Existe un texto que rige al evento escénico. Se podría hablar entonces de *creación a medias*: existen varios posibles en cuanto a la elección de tal o tal signo para designar un determinado significado y la creación concierne a la elección de este o de otro signo. Así suele pasar actualmente: el público asiste a la última puesta en escena de Martín Acosta para medir cuántos cambios operó el director, qué novedades propone que no se hayan visto en las precedentes puestas del *Don Juan Tenorio*.

Se desplaza el cuestionamiento: lo inédito no concierne a los personajes ni al texto dramático; la atención se enfoca más hacia el *cómo* esta vez se interpretan los personajes y el texto. He aquí el famoso "resignificar" del que tanto se habla en esta institución (i.e. la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM). Un "resignificar" que anima el texto propiamente escénico, un texto compuestos por *signos significantes:* cada signo se refiere a un significado que el escenario pretende materializar. Pero el significado preexiste al signo significante.

No hay, pues, tanta diferencia en cuanto a la cuestión de la creación escénica entre ilustrar un texto dramático y materializar significados propios al texto escénico. En un caso, lo creado concierne al texto dramático ya escrito y no a su escenificación; en el otro caso, lo creado es el propio guión escénico y no su efectuación cada noche de función. De forma más general, siempre que el escenario esté en un proceso de querer-decir *algo* a los espectadores se vuelve contradictorio hablar de "creación escénica": el *algo* que se quiere decir preexiste a su formulación escénica.

3.

El estudio del siguiente elemento del enunciado clarifica este limitante: "ante". Importa interrogar la idea de que la creación se haga ante, frente al espectador. En la puesta en escena de Los Justos que presentó Ludwig Margules, Luis Rábago hacía un ligero ruido rozando sus labios.[2] Este movimiento de la boca provocaba en mí (espectador) una inmediata conmoción. En el montaje titulado Ship in a View, dirigido por Hiroshi Koike, varias veces una bailarina subía sobre una silla, extendía el brazo y habría exageradamente la boca.[3] Siempre que lo hacía, despertaba en mí una irreprensible alegría. Pero ¿qué se ha creado aquí? ¿Un roce de labios? ¿Un levantar la mano y un abrir de boca? Estas microacciones existían antes de que el actor o la bailarina los ejecutan. Y si ellos lo hacen de una manera específica, personal, ya lo hicieron otros días antes durante otras funciones; lo hicieron también en los ensayos. Lo inédito que se produjo concierne más bien la conmoción y el redoblamiento de la atención que la acompañó, la alegría de repente experimentada. Y estas sensaciones, emociones, actitudes provienen de ambas partes: del lado del escenario como del lado de la sala. La "creación" no la hizo el actor o la bailarina frente al espectador sino el actor, la bailarina junto con el espectador. Lo que se creería estaría entonces en el entre-dos actor-espectador. Por consecuencia, hay que cuestionar el uso del adjetivo "escénica" (en la expresión "creación escénica"). La creación no es propiamente dicho "escénica" sino teatral. Es creación propia del acto teatral es decir de este acto durante el cual unos miran a otros que se dejan mirar.

Pero no basta con proponer la formulación "creación teatral del actor con el espectador". Habría más bien que decir: "creación de tal actor con tal espectador". Hay que quitar el articuló "el" y pasar al plural: *los* espectadores. Porque suponer un solo espectador, creer en una única manera de reaccionar y actuar del espectador es olvidarse de la heterogeneidad de las salas contemporáneas: el público que asiste este día a esta obra es un ensamblaje aleatorio no uniformado sin casi ningún referente en común. El lunes 13 de octubre de 2003 durante la presentación de *Un tranvía llamado América* en la puesta en escena del director alemán Franz Castorf en el Teatro Julio Castillo, una actriz reconocida de la escena mexicana salió ruidosamente a mitad de la función. Estaba ultrajada por los eventos escénicos, mientras otros gozábamos de los mismos con jubileo. He aquí un ejemplo de la variedad de actitudes dentro del público. Por lo regular, se trata de diferencias menos vistosas; sin embargo, son reales. Hay que reconocer, pues, la diversidad del público; es una característica de la práctica teatral contemporánea: lo que

2 *Los justos*, de Albert Camus, en la versión libre y dirección de Ludwig Margules, se estrenó el 28 de octubre de 2002 en El Foro Teatro Contemporáneo, México DF.*

3 *Ship in a View*, dirigido por Hiroshi Koike (Grupo Pappa Tarahumara) se presentó del 29 al 31 de octubre de 2003 en el Teatro Julio Castillo, México DF.

se crea se crea con los espectadores, con cada uno de los espectadores, de forma *diferente* con cada uno.

Al revés, olvidar ese conjunto de diferencias que compone la sala y supone la presencia de *el* espectador impiden la "creación" teatral. Suponer que hay una sola forma de crear, es reconocer que los dados ya están tirados y que se sabe el resultado de ante mano. Regresamos entonces a las primeras contradicciones que subrayábamos: si todo está ya determinado, si ya se sabe como el espectador va a reaccionar no se puede hablar de una creación en el aquí y ahora del acto teatral. De hecho se podría radicalizar la toma en cuenta de la pluralidad y hablar más bien de creaciones, varias, cambiantes, en el transcurso del encuentro entre la sala y el escenario.

4.

Resumamos. En vez de hablar de "creación escénica frente al espectador" aparece más adecuado enfocar hacia posibles creaciones teatrales en las cuales participan los actores junto con los espectadores. (Y no es casual que nuestra reflexión en cuanto a creación en teatro esté vinculada con el origen religioso de la palabra. De cierta manera, pensar la creación fuera de lo que nos relaciona, es perder de vista la palabra misma. Más allá: pensar la creación de otra forma que como puesta en relación entre entes vivos es borrar lo que está en juego con la palabra.) Entonces: creación de/por/en el entre-dos actores/espectadores.

Una pregunta surge de inmediato: ¿Qué se está creando? No es una obra dramática, no son personajes. ¿Qué son? El filosofó Jean-François Lyotard habla de energías, de impulsiones.[4] Gilles Deleuze llama al teatro a que busque repetir *fuerzas* y que su proceso sea animado por una "sensori-motricidad" (Deleuze, 1968. p. 35), una especie de *motor libidinal*.

Ahora bien, estas energías, estas fuerzas, estos impulsos, estas sensaciones que involucran los sentidos, ¿cómo negar que me componen, a mí como espectador, o a mí como actor? Puede ser la primera vez que las experimento, o la primera vez que las experimento con tanta intensidad. De igual manera, puede ser la primera vez que esté yo sentado al lado de la Sra. Luz Hidalgo (por decir algo), la primera vez que esté viendo a estos compañeros actores junto con estos otros compañeros espectadores. (O viceversa, que como actor sea la primera vez… etc.). Eso sí sería inédito, sería una "creación", nunca *ocurrió* antes.

4 "Un teatro energético no tiene por que sugerir que eso significa aquello; tampoco tiene por que decirlo […]. Tiene que producir la más alta intensidad (por exceso o por defecto) de lo que aquí está, sin intención. He aquí mi pregunta: ¿es posible, cómo?" (Lyotard, 1994, pp. 97-98).

El verbo "ocurrir" es aquí determinante. Lo que no existía antes y que existe durante el acto teatral no es tanto algo —es decir una cosa— sino una acción, un movimiento: se trata de un verbo. Lo que se crea es lo *ocurriendo por primera vez*: esta puesta en relación de estos actores con estos espectadores y las experiencias producidas adentro de esta puesta en relación. U, otra manera todavía de decirlo: *hay que tomar (más) en cuenta la puesta en relación que implica (y necesita) la puesta en escena.*

In fine, es la idea misma de creación que tenemos que cuestionar. Porque la hemos manejado hasta ahora como resultado de la acción de crear: creación es lo se creó, el conjunto de lo que se creó. Pero la palabra posee otro significado, tal vez más apropiado para nuestra reflexión: designa también la propia acción de crear, el propio gesto de estar creando. Plantearse el problema de la creación teatral en este sentido, es decir no tanto enfocar hacia el resultado (además dudoso), sino hacia el proceso, permite pensar el quehacer teatral de forma a la vez más humilde y más compleja. Lo que se goza, lo que goza tal actor, como tal otro espectador es el impulso para hacer surgir eventos inéditos, para buscar que ocurran estos eventos. Un término de fenomenología podría aclarar aquí la idea: se trata de *intencionalidad* —enfocando más hacia la flecha de la intención y no tanto sobre lo que apunta la flecha—. No es tanto que haya una creación escénica ante el espectador, sino que se experimente el deseo de que —durante el acto teatral— se crea. Lo que gozamos en el acto teatral es el *querer* del "*querer* crear", el querer como lo que anima nuestra vida.

5.

Regresemos al *Popol Vuh* que citábamos en la introducción. Se dice aquí de la divinidad, Madre y Padre de todo que es "Creador y Formador" (Saravia, 1966, p. 1). Ella crea y pone en orden lo creado. Puede valer la pena preguntarse no lo que crea sino lo que pone en orden el escenario, cómo da forma el escenario a —es tiempo de admitirlo— lo ya creado, y pensar cómo desde esta figura escénica y el dispositivo teatral que invita a la sala a conformar con ella surjan impulsos creativos, lances de creación donde lo que se disfruta y lo que inquieta es ante todo el mismo impulso, el mismo lance del que actores y espectadores, aquí reunidos y cada uno a su manera hacemos la experiencia. **post(s)**

Referencias bibliográficas

Deleuze, G.
(1968). *Différence et répétition.* París: PUF.

Lyotard, JF.
(1994). *Des dispositifs pulsionels*. París: Galilée.

Saravia, A. (ed.).
(1966). *Popol Vuh*. México DF: Porrúa.

Usigli, R.
(1983). *El gesticulador*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

LA PRESENCIA DEL OBJETO EN LA EMANCIPACIÓN DE LAS RELACIONES ESCÉNICAS

Pamela Jijón

Pamela Jijón, profesora investigadora, Facultad de Derecho y Ciencias Políticas, Universidad de las Américas, UDLA, Quito, Ecuador. Correo electrónico: pamelajijon@gmail.com
• PhD en Filosofía por la Universidad de París 8

Resumen

A partir del estudio de caso de la obra *Esas putas asesinas*, adaptación libre del cuento de Roberto Bolaño, creada por el Colectivo Mitómana Artes Escénicas en el 2014, nos preguntamos cómo las presencias objetuales pueden constituirse en un eje del desplazamiento en las relaciones jerárquicas al interior de la escena y con el público.

Analizaremos la importancia del lugar como condición de la aparición objetual, insistiremos en la necesidad de establecer un trato creativo marcado por la delicadeza y el reconocimiento de la afectación mutua entre el sujeto-actor y el objeto; y terminaremos mostrando que, en el desplazamiento de lo cotidiano a lo *siniestro*, podemos abrir el mundo material hacia múltiples posibilidades de existencia e interpretación.

Palabras clave: artes escénicas, objeto cotidiano, trato creativo, presencia, relación

Abstract

Based on the case study of the play *Esas asesinas asesinas*, a free adaptation of the story written by Roberto Bolaño, created by Colectivo Mitómana Artes Escénicas, in 2014, we ask how, the objectual presences can become an axis of displacement in hierarchical relationships within the scene and the public.

We will analyze the importance of place as a condition of the objectual appearance, we will insist on the need to establish a creative treatment marked by the delicacy and the recognition of the mutual affectation between the subject-actor and the object; and we will end by showing that in the displacement of the everyday to the *sinister*, we can open the material world towards multiple possibilities of existence and interpretation.

Keywords: performing arts, everyday object, creative treatment, presence, relationships

Fecha envío: 12/07/2019
Fecha aceptación: 20/09/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1534
Cómo citar: Jijón, P. (2019). La presencia del objeto en la emancipación de las relaciones escénicas. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 112-127). Quito: USFQ PRESS.

Las cosas son el único sentido oculto de las cosas
Fernando Pessoa, XXXIX – De "El Pastor"

Introducción

La creación ecuatoriana, marcada por una fuerte tradición moderna, ha mantenido la centralidad del sujeto por un lado, como origen de lo que sucede en escena a través de la búsqueda introspectiva; y por otro, como el elemento que centraliza la acción en escena. En esta situación, el lugar de los objetos ha estado marcado por la dependencia, la reducción a la utilería e incluso la invisibilización.[1] De tal manera que se ha trasladado a la escena la dimensión en que los objetos son asimilados en la cotidianidad, como los humildes sirvientes de los que habla Latour (2005, p.109) insistiendo en que no hablar de los objetos permite centrar la atención en los humanos.[2]

El humano, sobre todo desde la modernidad, ha establecido relaciones jerárquicas con aquello que le es ajeno, como el mundo animal y el objetual. El concepto mismo de objeto en nuestra cultura es bastante tardío; aparece en el siglo XIII, del latín *obicere* que se refiere a poner delante, exponer a la merced de. Desde el origen de la palabra, el objeto aparece bajo una relación jerárquica con quien pueda disponer de él. De ahí que esta categoría, como indica Badiou[3], es poscartesiana, pues no es autónoma sino que se desprende de la definición de sujeto como punto de partida unidireccional del conocimiento y la relación con el objeto.

A partir de Descartes y con fuerte eco en el pensamiento kantiano, el sujeto y el objeto se distancian, se separan y es desde esa ruptura que se acepta la generación del pensamiento como proceso de reificación. El sujeto es quien reifica, y por tanto es quien se instala lejos del objeto al que va a sintetizar en su pensamiento, para luego buscar dominarla en la acción.

En las creaciones teatrales ecuatorianas encontramos una manifestación de esta lejanía del sujeto y el objeto. Estas, al responder a un formato moderno de montaje dramático, con la jerarquía como condición de relación entre el

1 De ahí la posibilidad de afirmar que, en la mayoría de casos, el teatro ecuatoriano es un teatro que *no se ve*, que de cierta manera no se *espacializa*, sino que gira alrededor de la escucha de un texto hegemónico vehiculizado por el actor como eje central de la escena, y que por lo tanto es una experiencia en que la percepción temporal se impone ante la espacial.

2 Las ciencias sociales han prestado principal atención a los objetos de conocimiento, pero muy poco a los objetos cotidianos. Latour es uno de los primeros autores en interesarse en el rol que juegan en las relaciones humanas los llamados artefactos.

3 Badiou dedica su curso de 2002 al estudio de la pregunta ¿Qué es un objeto?, en la voluntad de pensar la categoría de objeto como independiente de la de sujeto. Se pueden consultar notas de este curso en el siguiente link: http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/01-02.htm

sujeto y el objeto, reprimen, en palabras de Lehmann (2016), el entrelazamiento del cuerpo con el mundo de lo material.[4]

Cuando decimos que la creación ecuatoriana se ha centrado en el sujeto-actor, podemos sugerir que en esta elección se marca una forma de crear introspectiva, y en ella —nos parece— existe una pérdida en la apertura hacia el mundo. Esta pérdida es política en cuanto rompe las relaciones y las estructura de manera jerárquica. Pensar la presencia del objeto es plantear a la escena como un dispositivo de relaciones que puedan estar articuladas más allá del sujeto, y también más allá de la pura representación. Es pensar que el cuerpo del actor y el del espectador pueden, siguiendo a Merleau-Ponty (1945), responder a las solicitaciones del objeto, solicitaciones que se ejercen sin ninguna representación. Se trata así, de un modo de relación y por eso nos referimos al objeto y no a la cosa, pues esta última palabra designa aquello que está en un grado cero de relación, si este es posible.

Si la escena es un espacio privilegiado de relación, entonces, resulta pertinente preguntarse sobre la naturaleza de dichas relaciones. Y, si el objetivo es pensar en generar relaciones emancipadas y emancipatorias, entonces salir de la subjetividad aislada es un presupuesto necesario. La emancipación no puede situarse en un sujeto autorreferente, se necesita prestar atención a la dimensión material y concreta del mundo. Por ello, nos hace sentido la afirmación de Marina Garcés de ver en nuestra inscripción en el mundo como cosa entre las cosas, o cuerpo entre los cuerpos, la posibilidad de crear relaciones emancipatorias (Garcés, 2011a, p. 71).

Establecer, o restablecer, el contacto con el mundo que nos rodea, desde la inscripción y no desde el dominio es un ejercicio que se puede llevar a cabo en todos los niveles. Y el creativo nos parece uno de los más fértiles terrenos para explorar esta posibilidad de horizontalidad y compenetración. Si el ámbito creativo es por excelencia el espacio de la autonomía del artista, se trataría pues de afirmar la autonomía general de lo que nos rodea, y no solo la del sujeto creador.

Por otro lado, desde un punto de vista político, pensar la relación es pensar el conflicto y en este sentido, el otro sujeto me moviliza porque resulta conflictivo para mi existencia. Ahora bien, el anular al mundo material en general y al objeto en particular bajo el traje de la utilidad, desconoce que éstos generan también dimensiones de conflicto y que desde ahí nos igualan.

4 Si tenemos en cuenta que una de las características del teatro posdramático consistiría en la interacción entre los cuerpos humanos y el mundo de los objetos, dar cuenta de la aparición de esta interacción en nuestro medio sería, en un sentido, afirmar un desplazamiento de nuestras creaciones hacia aquello que podemos calificar de posdrama.

En este sentido, nos resulta interesante la propuesta de Pablo Fernández, quien sostiene que los llamamos objetos porque objetan, y por lo tanto nos confrontan, nos impiden, no solo nos sirven (Fernández Christlieb, 2004, p. 115).

Reconocer que la materia es indócil,[5] incluso pese a nuestra insistencia de dominación, es un paso fundamental en la emancipación de las relaciones que mantenemos con ella. La escena constituye uno de los espacios en los que se materializa este conflicto con lo exterior al sujeto y, por lo tanto, se vuelve el espacio-laboratorio para generar relaciones emancipatorias. Para contribuir a esta hipótesis de la escena como laboratorio de relaciones emancipatorias, por medio de la inmersión con los objetos, analizaremos la propuesta de *Esas putas asesinas*, reescritura libre del cuento de Roberto Bolaño, que el Colectivo Mitómana Artes Escénicas realizó en Quito en 2014.

La elección de esta obra se debe a que en ella los objetos se igualan ante el sujeto e incluso se imponen. Por un lado, obligan a los miembros del colectivo a generar metodologías y dispositivos de montaje que respondan a esta nueva forma de relación; y por otro, posibilitan la autonomía del público que los descubre. Desde el inicio de este proyecto, el mundo material se supo imponer. En los inicios, el colectivo, motivado por cuestionamientos alrededor de las relaciones amorosas y por la búsqueda de un formato sencillo de montaje que permitiera que la obra se presentara en distintos espacios públicos y privados sin necesidad de grandes recursos, inició un trabajo sobre la adaptación del cuento *Esas putas asesinas*[6] de Roberto Bolaño.

La voluntad de generar un pequeño formato, minimalista, cedió en el momento en que los miembros del colectivo accedieron a conocer la antigua casa de la abuela de uno de ellos. El mundo material de la casa, sus objetos, los afectaron de tal manera, que estos vivenciaron como una necesidad colectiva el trasladar la obra a este nuevo lugar.

El lugar de la aparición objetual

Uno de los aspectos fundamentales en el pensar al objeto por fuera de su subordinación con el sujeto es situarlo en un lugar específico, no solo en un espacio, como condición de posibilidad kantiana para su existencia, sino como un lugar que se relaciona de manera necesaria con la experiencia. *Esas putas asesinas* se llevó a cabo en los interiores de una casa y se colocó en el centro de la acción a un lugar, en su especificidad. La casa fue el lugar en

5 Calificación central de la reflexión de Shaday Larios, cuyo libro publicado en México, por la editorial Paso de Gato en 2018, se titula justamente *Escenarios de la materia indócil*.

6 La obra trata sobre una mujer cuyo estado de crisis la ha llevado a encerrar a su amante. Durante toda la obra, se acompaña a esta mujer que nos cuenta su primer encuentro y el desenlace fallido de la relación.

el sentido que Fischer lo diferencia del espacio, por poseer una identidad propia, por tener un significado particular para el sujeto.

La casa, de arquitectura de los años setenta, de piso de parqué, de paredes con papel tapiz amarillento, de azulejos, de techo bajo; recibió al colectivo con su interior intacto, cada objeto había permanecido en el lugar de su cotidianidad, durante 10 años. Rehabitar un lugar que ha sido abandonado durante 10 años significó reapropiarse de los afectos que permanecían latentes en cada uno de los rincones y materiales. La materialidad del lugar sería interpelado por cada acción. Cuando todo lo que acompañó una vida, en su dinámica cotidiana y familiar, es descubierto por un ojo extraño y exterior, no hay otra posibilidad que la creación de nuevos lazos, de nuevas significaciones.

La acción de creación se estableció en una relación con el lugar, que superó aquella que se mantiene en general con el espacio como plataforma de la acción. Se trató de una relación que genera afectaciones en doble sentido. La casa no queda intacta después del paso del colectivo, y este último teje su acción en diálogo con la identidad del lugar. Este intercambio relacional con el lugar lo vivió también el público, que, en grupos de 12 personas por función, ingresó a la casa y pudo desplazarse de manera autónoma en la dirección que escogió, siguiendo o no la acción de las actrices que se desplazaban por cada una de las habitaciones de la casa, pasando por el patio delantero, la cocina, el corredor, el baño y dos cuartos.

Al situar la acción creativa en la casa, se acepta que este lugar establece dinámicas propias de la familia que la habitaba, la disposición de los muebles, la sobreabundancia de objetos, el tipo de ropa en los clósets, los colores y la decoración son elementos que dan cuenta de las personalidades y las relaciones que se establecieron en ese lugar.

Cada uno de los artistas[7] invitados pudo intervenir de manera autónoma el espacio y sus objetos. La coherencia de la obra en general se posibilitó por la constitución de materiales colectivos de referencia que permitieron determinar las líneas estéticas de la obra. El trabajo en colectivo previo a la intervención se dedicó en consolidar un imaginario compartido tanto visual como sonoro. Cada espacio, si bien intervenido de manera autónoma componía un todo con el resto de ambientes y con la acción de las actrices. El patio exterior, que servía de antesala para el público, se cubrió de las sábanas blancas de la casa colgadas, exponiendo los trapos de la intimidad a la mirada exterior. La entrada se compuso de una jardinera armada con los zapatos y medias de la antigua dueña de casa.

7 El colectivo que trabajó en esta puesta en escena es un grupo interdisciplinar, sus miembros vienen de una práctica teatral, filosófica, visual, arquitectónica, técnica.



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014. Foto: Daniela Merino

En la sala-comedor, la mesa central fue inhabilitada dejando que los cubiertos se hundieran en silicona. Sobre ella, un cuadro de la última cena, fue intervenido con imágenes de las revistas porno que se hallaron en la casa, las mismas que fueron retiradas en la función que acogió a la familia dueña de casa, de fe católica. En este mismo gesto de reconstituir el espacio a través de la fuerza del objeto, la cocina fue vaciada de sus utensilios a los que reemplazaron grandes coles, y una de ellas se transformó en el interlocutor de la mujer en crisis.



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014. Foto: Colectivo Mitómana Artes Escénicas



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014. Foto: Colectivo Mitómana Artes Escénicas

El corredor que llevaba a los cuartos fue recubierto de planos de arquitectura; el baño se llenó de arena y de espejos rotos; un cuarto, de telas de encajes; y el segundo fue intervenido y pintado todo de blanco. En él se acumularon objetos pequeños como espejos, frascos, jaulas, casitas, baúles, collares. Y cada uno de ellos fue pintado de blanco y colocado en una instalación autónoma. El último cuarto recogió la colección de corbatas y las tejió junto a la cama debajo de la que se escondían los objetos de infancia, muñecas, ropa, juego de té.



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014. Foto: Daniela Merino



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014. Foto: Colectivo Mitómana Artes Escénicas

El patio interior fue elegido como la jaula de Max; sus rejas fueron los *sommiers* de las camas, y las ventanas recubiertas con rayos x.Del estudio del abuelo, que quedó intacto, hablaremos más tarde. Por último, la lavandería fue utilizada como espacio técnico, desde donde se controlaban las luces y la instalación sonora, a ciegas, pues la configuración del espacio no permitía que los técnicos vieran el desarrollo de la escena.

La idea entonces no fue la de posicionar una acción escénica en un espacio otro que el teatro, sino preguntarse cómo crear en un lugar cuya presencia material es de por sí determinante para la acción, cómo estructurar esta acción en escucha con las relaciones que ya están dadas en la casa por fuera del sujeto creador.

La delicadeza del trato creativo

Como lo describimos en el párrafo anterior, la propuesta escénica fue creada con los objetos existentes en la casa,[8] se trataba de objetos *cercanos*, merecedores de un trato especial, un alto nivel de cuidado. Los podemos identificar a los bienes de trato de los que habla Gadamer (1983, p.39) en oposición a los

8 Es importante subrayar el interés de esta metodología de trabajo que se basa en la composición, el traslado, la relación de objetos que ya existen en el lugar de la escena. Al no crear objetos nuevos, se insiste en la puesta en relación y el agenciamiento como metodología de montaje. El reciclaje como presupuesto metodológico es, por un lado, una limitación de arranque, pero al mismo tiempo una apertura hacia nuevas posibilidades de creación.

bienes de consumo, pues son objetos de los que el deshacerse consistiría en una traición. Si subrayamos el término de traición es porque es aquello que falta a la constancia del afecto. Así, el colectivo estableció, durante el proceso creativo, una relación con los objetos que dio cuenta de una constancia afectiva.

Un primer nivel de afectación se da en el reconocimiento del valor que los objetos tuvieron para alguien más, y un segundo nivel en el nuevo valor que estos adquieren al ser parte del *trato creativo.* Este trato implica reconocer que cada objeto no puede ser intercambiable, pues se le reconoce una potencia única. Existe, como afirma Shaday Larios, una suerte de *delicadez* entendida como una observación ética entre el investigador y el objeto.

Cada miembro del colectivo fue un investigador, buscó descubrir la identidad del objeto para ver desde dónde se puede relacionar con él. Desde el primer encuentro, se moviliza un registro cognitivo-afectivo, pues se identifica al objeto y la afectación mutua del encuentro. Un primer paso en la búsqueda metodológica de desjerarquización fue la de dar a cada miembro del colectivo total autonomía a partir de la consigna de creación: la utilización del material que la casa brinda en función de crear un lenguaje visual autónomo.

Existió entonces una acción de presentación de los objetos lo que nos permite decir que esta propuesta se puede inscribir en lo que Shaday Larios denomina *teatro de objeto documental*. El volver a interactuar con estos objetos que fueron abandonados una década se asemeja al gesto de desenterrarlos y, con ellos, salen a flote también los tránsitos afectivos, pues identificamos toda la carga afectiva que cada uno contenía y desde ese punto se trata de consolidar la nueva significación.

Una de las formas para determinar la carga afectiva de los objetos fue fijarse en su nivel de desgaste. Cuando alguien prefiere una cosa, la usa más veces que otra. Así, aquellos objetos que se ven más gastados son aquellos que fueron preferidos por sus dueños. También, en la abundancia de objetos, se reconocieron algunos con mayor carga. En la casa, había abundancia. Y esta no es legible para quién llega descontextualizado 10 años más tarde y encuentra cinco televisores, dos cocinetas, decenas de corbatas o de frascos vacíos. No se pueden explicar las razones detrás de esa abundancia, pero se puede resignificarla, desde el afecto que esta produce en cada uno de los miembros del encuentro: en un inicio, el colectivo, y luego, el público.

Se trata pues de una forma de arqueología que implica la voluntad, despierta el interés de quien mira lo inanimado como una potencia que ya no puede seguir siendo la misma, y así se reconoce una nueva identidad del objeto. El ser testigo de la potencia de un objeto permite reequilibrar las fuerzas del encuentro en escena. Un trato específico con el objeto se instala, pues este deja de estar al

servicio del sujeto actor, o al servicio de la vista de un espectador que busca en el espacio ocupado un anclaje de la representación. En este sentido nos referimos al concepto de trato, tal como lo expone Marina Garcés (2011b, p.1):

> En el trato no se juega simplemente la acción de un sujeto sobre un objeto, medible a partir de una causa y unos efectos. En el trato hay un modo de estar, de percibir, de sostener, de tener entre manos, de situarse uno mismo… El trato no se decide en la acción, incluso puede no haberla. El trato es un posicionamiento y a la vez una entrega que modifica a todas las partes en juego. Hay una política que tiene que ver con esta tercera dimensión de nuestra relación con lo real.

El trato, pese al cuidado, fue imposible en el caso de una de las habitaciones de la casa, el estudio del abuelo. Como indica Garcés, en el trato con el estudio y sus objetos no hubo acción, fue el único lugar que no se intervino, más allá de colocar una instalación de llaves en la pared y una con fotos tamaño carnet y calendarios publicitarios del partido en que el abuelo alguna vez fue candidato.

Como lo dijimos antes refiriéndonos a Pablo Fernández, los objetos en el estudio objetaron impidiendo el acceso de quienes quisieron intervenirlos. Como si se pudiera tocar y movilizar todo en la casa menos aquello que perteneció a quién representaba la autoridad y cuya presencia se recordaba en la imagen del autorretrato sobre el escritorio. El estudio, se inserta en este montaje en la forma de un documento, de un objeto que es testimonio fiel de la cotidianidad pasada. No es material de trabajo, sino un material testimonial, de exposición. El lugar y sus objetos son autónomos en su presencia.

Mientras los otros cuartos de la casa, por la intervención estética, mantuvieron en diálogo la realidad material con la ficción escénica, en el estudio, se crea un paréntesis que pone a la realidad material por fuera de la ficción y subraya el carácter privado del espacio al que el público está siendo invitado. Es el anclaje al espacio privado. Todo lo que esté en el estudio nos recuerda que estamos en un espacio privado, y que al asomarnos a ver —sin entrar, pues no hay acción—, estamos, en un sentido, pasando un límite que en la vida cotidiana no hacemos sin invitación.

De lo cotidiano a lo siniestro

Durante 10 años los objetos de la casa no fueron expuestos a la cotidianidad a la que estaban acostumbrados. El inicio de esta experiencia creativa no los regresó a la cotidianidad que seguramente los relegaba a su condición de artefactos sino que, al contrario, pudo descubrir en ellos un potencial autónomo con el que relacionarse.

Los objetos de la casa, son objetos cotidianos que, en palabras de Merleau-Ponty, habitan nuestra vida ordinaria, amueblan nuestro mundo de cada día. Pero una vez que la vida ya no está en el lugar donde ellos permanecen, su naturaleza se ve afectada, ya no son aquellos objetos no vistos, olvidados en nuestros gestos y que "parecen solidarios y hasta en comunión con el universo que nos rodea" (Semprini, 1995, p.14). Cuando el colectivo ingresa a la casa, los objetos resaltan, liberados, son identificables, perceptibles en su especificidad.

En *Esas putas asesinas*, los objetos cotidianos vuelven a ser dibujados, a distinguirse, absolviéndolos de su cotidianidad, y desde ahí emancipándolos de la relegación a ser utensilios, artefactos con una única posibilidad de modo de existir. Cuando opera esta distinción se establece una relación entre el sujeto y el objeto que, en términos fenomenológicos diríamos, coemergen.

Un ejemplo de esa superación es la utilización de las estructuras metálicas de las camas como rejas para mantener atrapado a Max en el patio interior donde yace la piedra de lavar. Es difícil no hacer el paralelo con el análisis que hace Latour acerca del cerramiento, las ovejas y el pastor. Para Latour (2005) es claro que mientras el pastor duerme, lo que impide activamente que salgan las ovejas es el cerramiento; este último es un *actante.* Y es esta condición la que determina que se trata de una relación entre las partes.

En *Esas putas asesinas*, tenemos la misma sensación con las camas, son ellas las que cuidan activamente a Max, que se golpea enérgicamente una y otra vez contra ellas, para que no pueda salir y liberarse de la prisión a la que ha sido sometido por la/s mujer/es que habitan la casa. Las camas son actantes del encierro, superan el artefacto en el que uno descansa y ahora delinean su fuerza, su acción, su presencia.

Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014. Foto: Daniela Merino



Asimismo, en la escena en que una de las actrices realiza una secuencia de acciones en el sofá acompañada de seis cuchillos, estos no son más utensilios, ya no son objetos para ser usados. En esta secuencia física reconocemos lo que Shaday Larios define como *proyección anímica sobre lo inanimado* (Larios, 2016b). Los cuchillos no son pretexto de la acción, no son su apoyo, son compañeros de movimiento. Esta proyección anímica funciona también en la dimensión sonora, por ejemplo, cuando en la escena del corredor, a oscuras, mientras suena un bolero; oímos al papel, en su fricción, su ruptura, su densidad. El sonido da cuenta de que el papel se anima y acompaña el ritmo de la música y la acción, de manera horizontal y no accesoria.

Así, la obra se desarrolla en contacto con lo que, en términos freudianos, identificamos como *siniestro*, a saber la difuminación entre lo vivo y lo inerte. Lo siniestro aparece desde la primera escena, en que la actriz está sentada en una silla dentro de la cocina, mientras los espectadores la miran por detrás de los huecos de la puerta de madera. Ella conversa con un repollo y, con una pequeña tijera, le corta las hojas, como quien corta cuidadosamente el cabello del ser amado. Desde esta escena se plasma el universo de la obra, en el que el sujeto-actor estará fundido en permanencia con los objetos de la casa. El repollo abandona su condición inanimada, es un interlocutor.



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014. Foto: Daniela Merino

La existencia de lo que se identifica como objetos transicionales hace que la percepción del espectador se disloque, que la diferencia entre percibir el objeto y el sujeto deje de ser neta. El espectador cae en la fascinación de un objeto que deviene sujeto y que abre la sensación de que el sujeto pueda ser también objeto, como decíamos en la introducción, percibir la posibilidad de ser objeto entre los objetos. Así, en la escena del cuarto blanco, la actriz está totalmente fundida entre los objetos, en permanente relación con ellos. Para el espectador es casi imposible pensar que ella pudiese desprenderse de ese lugar y los objetos que lo acompañan.



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014. Foto: Daniela Merino

Más allá de la discusión sobre los objetos como significantes y de cómo estos posibilitan la creación de sentido, vemos que en la obra que nos ocupa, los objetos son portadores de una presencia que dialoga a la par con cualquier otro de los lenguajes en escena, incluso cuando no se les puede ver.[9]

La fuerza de las presencias objetuales establece un intercambio con el público, pues, en un montaje como este, el reconocimiento del carácter estético de los objetos requiere de una *particular percepción* del espectador (Blac-

9 En el cuarto blanco, por ejemplo, los cajones de clóset, pese a que permanecen cerrados, tienen instalaciones de objetos, que están sin ser vistos, pero que están listos para encontrarse con la mirada de quien sienta la necesidad de abrirlos.

khall, 2017). Es él quien puede abrir el mundo de sus asociaciones. No hay un significado impuesto, sino que el objeto cotidiano es portador de una apertura hacia la asociación personal, que no puede sino ser emancipada.

A modo de cierre

La influencia moderna marca nuestra creación y le impone una lógica en que prima el sujeto dominante en la escena y también en relación con el espectador. Empezar a deconstruir estas relaciones jerárquicas que son el espejo de una sociedad marcada por la dominación, requiere reconocer que el mundo que construimos está compuesto de distintas presencias que merecen también de nuestro reconocimiento. Vimos que, en este camino hacia la atención,[10] existen en nuestro contexto espacios de creación que permiten desestabilizar las relaciones jerárquicas entre lo animado y lo inanimado.

La introducción de lo inanimado y la afirmación de su potencia es una posibilidad para no imponer una sola representación, pues se reconoce la presencia del objeto tal cual, en su materialidad, en su existencia fenoménica que es aprehendida en el presente por la percepción del público. Los objetos son entonces, como dice Fernández, desde dentro, el sujeto que se disuelve en la relación con él, ahora que ya no tiene límites (Fernández, 2004, pp. 119).

Así, podemos movilizar la expresión de Mauss para decir que no solo no es que no exista una acción humana que no se apoye en la materia o en los objetos, sino insistir en que se trata de una relación, entre la acción humana y la materia inanimada. Lo que sucede en escena es, en cierto sentido, un laboratorio de lo que puede suceder en la sociedad. *Esas putas asesinas* constituye un experimento en el que se reconoce que el lazo social está tejido también de objetos. Estos últimos aparecen como la posibilidad de ampliar, modificar, reestructurar el lazo social. Estas nuevas relaciones se construyen alrededor de una ética del trato y despiertan un nivel de atención en el espectador que le permiten ser autónomo y, por lo tanto, partícipe de generar espacios para la emancipación. **post(s)**

10 Nos referimos a la noción de atención, tal como la plantea Simone Weil (1950, p. 37). Para la autora, la atención se diferencia de la voluntad pues no busca ser activa, no busca imponer su acción, sino que permanece en espera. Se trata de un estado en que el pensamiento se suspende y la imaginación se desencadena. Es por la atención que podemos reconocer el otro en su potencia, sea este animado o inanimado.

Referencias bibliográficas

Blackhall, B.
(2017). La dimensión dramática de los objetos. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* 31: 92-95. http://bit.ly/2rgCJ4B

Fernández Christlieb, P.
(2004). *La sociedad mental.* Barcelona: Anthropos.

Gadamer, H.-G.
(1983). *Elogio de la Teoría. Discursos y Artículos.* Barcelona: Península. Garcés, M. (2011a). Política de la atención… o cómo salir con Rancière fuera de escena. *Res Publica* 26: 61-74. http://bit.ly/2RmR0at

Garcés, M.
(2011b). La honestidad con lo real. En De los Ángeles, Á. (ed.), *El arte en cuestión.* Valencia: Sala Parpalló.

Larios, S.
(2016a). *Teatro de objetos documental. Derivaciones del teatro de objetos hacia lo documental.* Recuperado de: http://bit.ly/389kdfe

———.
(2016 b). *Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena.* Conferencia dictada en el marco del simposio Dramaturgias del objeto del Festival IF en el Institut de Teatre de Barcelona. http://bit.ly/2LpQlRL

———.
(2018). *Escenarios de la materia indócil.* Ciudad de México: Paso de Gato.

Latour, B.
(2005). *Reensemblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red.* Buenos Aires: Manantial.

Lehmann, HT.
(2016). *Teatro posdramático.* Murcia: Cendeac.

Merleau-Ponty, M.
(1945). *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard.

Semprini, A.
(1995). *L'objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne.* París: L'Harmatttan.

CULEBRA CASCABEL: HORADAR EN EL SONIDO HASTA QUE EMERJA EL TEATRO

Bertha Díaz Martínez

Bertha Díaz Martínez. Docente de la carrera de Danza y Teatro de la Universidad de Cuenca, Ecuador. Correo electrónico: bertha.diazm@ucuenca.edu.ec
• Doctora en Investigación en Artes, Humanidades y Educación

Resumen

Este texto explorar la dimensión escénica de un grupo de improvisación sonora en el campo expandido, basado en Guayaquil, Ecuador. La experiencia es analizada alrededor de la trayectoria de su creador: Manuel Larrea, músico experimental con un interés fecundo en la escena viva. Este ensayo presenta antecedentes sobre el trabajo de Manuel Larrea y se concentra en el proyecto Culebra Cascabel, para interpelar nociones como dramaturgia en vivo, escucha, comunidad, representación, presentación, etc. Esto, porque se trata de un grupo de improvisación sonora que comprende la complejidad corporal implicada en dicho acto, además, muestran cómo los agenciamientos de diversa especie provocan la emergencia del acontecimiento escénico.

Palabras clave: Escucha, improvisación, sonido, escena expandida

Abstract

This text explores the scenic dimension of a group based in Guayaquil, Ecuador, that works in sound improvisation in the expanded field. The experience is analyzed around the trajectory of its creator: Manuel Larrea, an experimental musician with a deep interest in the live scene. This essay presents the work of Manuel Larrea, but focuses on the project Culebra Cascabel, in order to challenge notions such as live dramaturgy, listening, community, representation, presentation, etc. This, because this group includes the body complexity involved in the act of creating sound improvisation, and also shows how various agencies can participate in the production of the scenic event.

Keywords: Listen, improvisation, sound, expanded scene

Fecha envío: 02/09/2019
Fecha aceptación: 17/10/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1535
Cómo citar: Díaz, B. (2019). Culebra cascabel: horadar en el sonido hasta que emerja el teatro. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 128-145). Quito: USFQ PRESS.



Todas la imágenes de este artículo son de Alisa Pincay y Mathias Pecot

Antecedentes

Desde inicios de 2017, el artista guayaquileño Manuel Larrea ha articulado un proyecto de comunidad de improvisación sonora denominado Culebra Cascabel. Su génesis fue la reunión de una quincena de personas que, alrededor de tres años antes de que se configurara este proyecto, implementaron una versión libre de Cobra, esa especie de juego / acto de creación en vivo concebido por el artista estadounidense John Zorn en la década de los ochenta.

El juego al que aludió dicho proyecto en su génesis se basa en el manejo de una serie de tarjetas que contienen pistas que disparan la improvisación en vivo. Alguien que hace las veces de apuntador en esa práctica es el encargado de elegir aleatoriamente las tarjetas mencionadas: las muestra a los jugadores / músicos y estas, a su vez, funcionan como elementos disparadores que propician el enjambre sonoro. Cabe señalar que de este modo se crea un intercambio que pone en tensión el sistema de notación musical dominante, para ir hacia una modalidad que provoca una decodificación abierta, subjetiva, múltiple.

La conjunción entre el estado de alerta, la escucha activa, la capacidad de traducir las señales de las tarjetas en sonido, la disponibilidad de poner la técnica al servicio de ese acto (tanto en un gesto individual como para propiciar una trama grupal), la sensibilidad para transformar la energía vital en ese estado de encuentro, para crear sensaciones otras, para hacer de la improvisación un juego en serio y complejo (en su más honda acepción del término), que están en la base de Cobra, entroncaban de manera íntima con ciertas preguntas que Manuel se había venido haciendo en el decurso de su actividad artística.

Poco a poco, los principios que estaban en el juego de Zorn se fueron alterando hasta que Culebra se constituyó como un corpus con autonomía de sentido en movimiento, solo con un ligero guiño a aquello que lo detonó. El grupo inicial que hacía parte de este ensamble se fue reduciendo. Hasta la fecha de entrega de este texto, han quedado cuatro personas como parte del mismo.

En sentido estricto, solo hay un músico en escena, el director de este colectivo, cuyo instrumento base es el piano; además están: María Coba, actriz, *performera*, estudiosa de prácticas somáticas y deportivas; Ángela Arboleda, narradora oral, escritora, estudiante permanente de danza flamenca; y Jorge 'Chícaro' Cevallos, diseñador informático con estudios de violín. El ensamble se define a sí mismo como un grupo de experimentación que busca romper esquemas de diferentes disciplinas escénicas para disfrutar de un ejercicio de libertad y de sensibilización colectiva a través de la improvisación.

Del manejo de cartas que Cobra proponía, Manuel pasó a dar ciertas indicaciones breves en vivo. Posteriormente, de dividir en secciones de improvisación sus presentaciones, con premisas clave, se pasó a generar un acto, un solo aliento, sin acotación alguna… Y así lo que antes era visible empezó a quedar por debajo de lo que ahora está en la epidermis de sus funciones o, simplemente, ha mutado en otra cosa.

Este texto intenta desentrañar algunas cuestiones del proyecto mencionado, ponerlas inicialmente en el contexto de una lectura sobre la trayectoria de investigación-creación de Manuel Larrea y, a partir de ahí, ensayar una reflexión a varios niveles que puede ser desplazada al ámbito de las prácticas de la escena hoy, poniendo en su médula el vínculo con lo musical. Esto, porque se trata de un grupo de improvisación sonora que comprende la complejidad corporal implicada en dicho acto, la escritura-ensamblaje en el espacio con materialidades diversas (una suerte de compleja dramaturgia *in vivo*) y, además, muestra cómo los agenciamientos de diversa especie provocan la emergencia del acontecimiento escénico.

Si el teatro (entendido como matriz de las artes escénicas), desde la modernidad, se ha erigido textocéntricamente, para activar una experiencia que permita dar cuenta de lo que este arte propone desde la etimología de teatro: (theatron): lugar para contemplar, pensar el teatro desde las posibilidades que el sonido le abre, como diría Patrice Pavis (2016, p. 325) "un descubrimiento inaudito, inesperado, porque siempre se había oído decir que el teatro era visual, como la puesta en escena, considerada la coronación de la teatralidad occidental". Tal autor añade: "Si la dimensión sonora tenía un lugar allí, esta estaba siempre al servicio de un dispositivo visual y narrativo" (Pavis, 2016, p. 325).

El trabajo del colectivo aquí analizado nos pone frente a una posibilidad de volcarnos a una experiencia teatral, configurada y abierta en lo aural-visual, sobre la base de la potencia de los gestos que se abren en el ejercicio de escucharse-actuar-tejer en presente.

Sobre la genealogía escénica de Manuel Larrea

Para el especial que la revista de artes escénicas *El Apuntador* sacó en diciembre de 2013, la directora de tal publicación me solicitó identificar la obra teatral o de danza que, a mi criterio, pudiese catalogarse como la más importante —por cómo interpelaba a su campo— presentada durante ese año en mi ciudad natal y de trabajo, Guayaquil. Rápidamente sostuve que aquella pieza que podía responder a la consigna dada era una realizada por Manuel Larrea. Sin que él haya concebido su proyecto en clave de las artes

escénicas, para mí era claro que las preguntas que él se hacía desde la creación musical interpelaban al teatro y la danza de una manera mucho más contundentemente experimental y rigurosa que el modo en que lo habían hecho quienes habían erigido deliberadamente su trabajo en tales ámbitos en aquel momento.

Para dicha pieza, Manuel comenzó montado en su bicicleta. Pedaleaba alrededor del piano mientras iba narrando unos textos que ya no recuerdo claramente de qué trataban: imágenes cotidianas, pensamientos sueltos, anotaciones sobre algunas cosas vistas y recordadas. Luego se sentó al pie de su instrumento y lo que sucedió luego fue una suerte de —como alcancé a decir en esa ocasión— un "relato largo visto/narrado/expuesto desde varias perspectivas. Una escena con muchísimos actores que entraban y salían y se entregaban —como en posta— el protagonismo. En su música hay carne, hay estados de ánimo, hay sudor y hay mucha risa" (Díaz, 2013, p. 167).

Ese, sin embargo, no ha sido el único trabajo en el que ha evidenciado una impronta teatral o unas preocupaciones emparentadas con tal lenguaje. En otra ocasión, Manuel articuló un diálogo (en el marco de una plataforma que había inventado para generar conversaciones con artistas, sobre todo músicos) para abordar los puntos de encuentro-tensión entre el músico John Cage y el bailarín Merce Cunningham. En realidad, lo que estaba detrás era un interés fecundo en pensar los vínculos entre sonido y movimiento que los artistas abordados sugerían. Así también, cómo ellos mismos habían desbordado las disciplinas desde las que constituían su práctica hasta hallar una zona intermedia entre cada uno de sus lenguajes y manifestar así lo arbitrario de las fronteras entre ellos. Al final, como ha sucedido con Culebra, en la conversación, desaparecieron los personajes y quedaron desnudas las preocupaciones para activar el pensamiento desde ahí. Lo que obsesionaba a Manuel, me atrevo a leer (y hasta ahora parece ser así), era el observar qué de movimiento tiene el sonido, qué del campo sonoro se sostiene desde el gesto, cómo el silencio incide en los cuerpos, en las relaciones que se tejen.

Otro ejemplo de su andar que me interesa poner en relación con Culebra Cascabel, para tener más insumos de pensamiento sobre los puentes que traza entre universo sonoro y teatral, es su proyecto —también de 2017— llamado Sinfronia, que consistió en generar una especie de escultura muy simple armada con una lámina metálica, mediante un ejercicio de generación de pliegues en ella, inspirado en la técnica de la papiroflexia. A través de una circuitería básica, una antena que captaba el campo magnético conectada al objeto con unos transductores, una consola, una *laptop* y un poco de agua en una lavacara, Sinfronia recibía una inyección de 'vida'. Lo que acontecía era un proceso de interacción cuerpo a cuerpo: el del artista junto a este

otro, el de Sinfronia; y, a partir de ello, la emergencia de un lenguaje en la insistencia de ese contacto. Un procedimiento para horadar en lo desconocido; un proyecto para pensar en dónde se suscita la vida, la potencia de los objetos, las formas inusitadas de vínculos que pueden crearse.

Si hago el repaso por esos ejemplos, aleatoriamente, es para remarcar que es notorio que las preguntas que están en la génesis de los proyectos de Manuel no pertenecen estrictamente al campo de la música como lo entiende la tradición disciplinar. Quizá podría decir que corresponden a la amplia dimensión del universo sonoro y, por ende, a la investigación profunda sobre el acto de escuchar. Como lo que se escucha no es algo que se reduce a lo captado por el oído, sino que tiene que ver con el efecto de rebote-resonancia que produce el choque de un cuerpo sobre otro, el interés de Manuel ha estado puesto en indagar cómo los cuerpos reaccionan, cómo constituyen esa escucha, cómo responden a una educación determinada relativa a este sentido, cómo poner en crisis la selectividad de ese acto que la educación auditiva ha configurado y cómo, a partir de esa conciencia e indagación, puede desmontarse, precisarse, expandirse, transformarse dicho ejercicio sensorial.

Por ello, probablemente, en esa investigación, su trabajo se desplegó hacia unos cuestionamientos que lo llevaron aparentemente más lejos de la música como disciplina, pero para estar más dentro, más cerca, más íntimamente en las bases de sus inquietaciones hondas, que se vuelven expresas a través del sonido y sus diálogos e hibridaciones con otros campos.

Su trabajo lo ha conducido a desmenuzar qué es lo que el cuerpo activa en el acto de escuchar, cómo este se dispone, qué posibilidades tiene para insistir en formas diversas de hacerlo y también qué capacidades puede activar para generar respuestas a todo ello, desde el mismo ámbito sonoro, entendido en una versión expandida.

Su experimentación da cuenta de la importancia de los gestos, del reconocimiento de cómo vibran los objetos con los que constituimos nuestros ecosistemas cotidianos y cómo pueden ellos estar al servicio de la construcción de campos sonoros nuevos, tras generar unas tácticas de reorganización diversa, que —en consecuencia— plantean y reorganizan también, las maneras de relación con todo. Es decir, su investigación trata de la configuración de una semiosis auditiva en constante movimiento y que desnuda la fisicalidad implícita en su propio ejercicio.



Culebra Cascabel: dramaturgia colectiva sonoro-teatral *in vivo*

Culebra Cascabel hace un quiebre en la trayectoria de Manuel Larrea por algo clave ya dicho en párrafos anteriores: la cuestión de la colectividad que ha dado pie a un ensayo permanente de creación en y de comunidad. Este proyecto de sonido en el campo expandido, de composición armada en la improvisación del entramado entre música y gesto, de dramaturgia sonora *in vivo*[1] está erigido con otras personas. Antes de este proyecto, la indagación en la fuerza del relato, en las escenas cotidianas, en la afectación del cuerpo al enfrentarse a un instrumento, en cómo el cuerpo —su peso, sus articulaciones, sus fragilidades, sus agotamientos que incidían en el modo de componer e interpretar— estaban constreñidos a una experiencia que se encarnaba en él y se traducían principalmente en sonido, con unos visos de elementos de otros lenguajes. Es cierto que Manuel ya había hecho música para

1 En la tradición textocéntrica teatral, a la que se aludió en párrafos anteriores, la dramaturgia se entiende como labor preescénica literario-dramática que provoca el surgimiento de la escena. Pensar la dramaturgia sonora *in vivo* implica dos cuestiones: 1) Que la dramaturgia es una escritura que no se circunscribe al trabajo de inscripción con palabras de una fábula, sino al tejido que se genera en la puesta en relación de materialidades diversas que provocan la emergencia del sentido. En este caso, el agenciamiento de materiales se abre en la indagación del sonido. 2) Que esta dramaturgia generada por los sonidos (provocados por cuerpos) no preexiste a la escena sino que se suscita en tiempo real, en el decurso del trabajo vivo. Es decir, se opera y opera en el presente.

otros y, en consonancia, con sus lenguajes: había colaborado en proyectos de cine, danza, teatro… La diferencia con este proceso, sin embargo, estriba en el desplazamiento de generar una relación subordinada de la música frente a otro campo, hacia la disposición de desarrollar estados de encuentro, polinización, contaminación, con otros, en una relación en presente y copresencia, y —por ende— con los respectivos lenguajes que esos otros llevan consigo.

Las preocupaciones y experimentaciones que se manifestaban a través de su universo sonoro singular, ahora están repartidas entre todos los miembros del ensamble y multiplicadas por cada uno de ellos: enfatizadas, desviadas, transformadas de modos particulares que han permitido también ver cómo se habilitan puntos de fuga.

Durante el curso de 2018, el ensamble ofreció funciones cada mes, a partir del mes de junio. Como espectadora, puedo decir que se trata de una experiencia que hace que uno se conecte con el presente puro, que lo abre. No hay cómo evadirse porque hay una exigencia multisensorial que el grupo provoca en cada presentación. Sin embargo, una vez terminada cada función, percibo que nociones como presencia, encuentro, dramaturgia, montaje, escucha, disciplina (desdibujamiento disciplinar; in-inter-trans-disciplina, expansión, etc.), espectador, espacio, movimiento, entre otras, que están ahí, mostrándose ante nosotros, no pueden tener el mismo sentido, no pueden ser nombradas de la misma forma, porque este proyecto las disloca, las descompone, las colma de otras sustancias que las hacen cambiar de consistencia.

Por el modo en el que se va tramando el acto en vivo es imposible, asimismo, sostener que lo visto se puede leer como un mero producto artístico, sino como un espacio que se abre para generar una investigación en presente y en copresencia; es decir, un laboratorio de ensayo-error-diferencia con un público que está en permanente movimiento por el espacio y cuyo andar también afecta el todo.

El trabajo, en las presentaciones que ha hecho, provoca que uno —en tanto espectador/a— perciba que está ante un segundo momento de investigación en laboratorio. Digo esto porque es evidente, por el rigor y el cuidado de su indagación, que una primera instancia de exploración y estudio le antecede a la vista, y debe ser la que se da en una fase de reuniones intragrupo. Me atrevo a afirmar aquello por cómo cada uno de los integrantes muestra el conocimiento y la familiaridad con los materiales que utiliza, hasta constituir un lenguaje que trae a la escena para comenzar el ejercicio de comunidad.

Asimismo, me interesa resaltar cómo este acto en vivo muestra no solo lo que lo antecede, como acabo de referir, sino que va tejiendo en su hacer una promesa de transformación de sí mismo hacia el futuro. Cada una de

las presentaciones da el impulso para la creación de nuevos gérmenes, de variaciones pequeñas pero contundentes que mantienen vivo a este corpus; y que quien es espectador habitual de este trabajo, con un poco de agudeza, en las siguientes funciones puede detectar esos influjos de lo incubado en la versión anterior de su puesta en escena.

De ese modo, Culebra Cascabel no solo permite mostrar aquella verdad de perogrullo que indica que toda improvisación alumbra siempre lo nuevo, sino que, como diría Marie Bardet (2010, p. 138), "teje evidentemente un lazo singular con el presente", pues lo dota de espesura o la hace evidente en su riqueza. A lo que me atrevo a añadir que ese vínculo con el presente también lleva consigo implícito un compromiso de activación de memoria y almacenamiento de lo que se genera en el instante mismo en que se produce, para convertir lo hallado en material de uso próximo; el cuerpo, así, mientras improvisa, entrena su capacidad de volverse dispositivo de registro de lo inmaterial y efímero...

Los hallazgos en las improvisaciones, siguiendo la línea de lo precedente, se convierten en parte de los objetos que, en el agenciamiento con otros que ya forman parte del acervo individual de cada uno de los integrantes, provocan en la grupalidad el trazado de caminos nuevos, el advenimiento de matices pequeños o grandes que van haciendo andar al proyecto hacia zonas misteriosas y reveladoras para la misma maquinaria. Así, más radicalmente que en otras formas de escena, lo mostrado siempre es diferencia de una repetición en la que se insiste.

Acentuar los actos de escucha. Trazar personajes

Una de las cuestiones que me asalta al asistir a las funciones de Culebra Cascabel es el pensar qué implica la escucha en cada uno de los integrantes de este grupo y cómo se prepara cada uno de ellos, para ejercer una presencia viva y disponible en el ensamblaje escénico, para constituir este estado que abren.

Al observarlos pienso, en principio, en una obviedad: la escucha es un acto singular, porque cada cuerpo, con sus particularidades, sus deseos, sus aprendizajes, sus filiaciones sensibles (se) abre (a) la escucha de un modo preciso. Reflexiono, también, en que cada una de esas escuchas se dispone de un modo particular por el atravesamiento que cada sujeto ha tenido por ciertos lenguajes desde los ha erigido su trayectoria creativa.

Es indudable, por ejemplo, que alguien que viene del campo deportivo y de las prácticas somáticas (María Coba) no oye del mismo modo que alguien que viene del campo de la narración oral (Ángela Arboleda). Cada una ha



elegido un modo de mundo que les ha arrojado unas sonoridades peculiares con las que se han forjado a sí mismas y han desarrollado de un modo particular el sentido de la audición.

Por otro lado, reparo en que hay una metodología de investigación-creación articulada en este ensamble que resulta verdaderamente eficaz y consiste en que cada uno de los miembros del equipo ha constituido un espacio delimitado de indagación desde el que acciona. Ese lugar lo dibuja un pequeño ecosistema personal sonoro que va siendo repasado, indagado, desmenuzado y transformando en su puesta en uso. Se trata de un ejercicio escenográfico, articulado por cada uno de los integrantes, que parecería —en un primer vistazo— corresponder al orden más estric-

to del paradigma representacional y que le permite a cada uno erigirse como personajes muy delimitados y claros, lo que parecería estar lejos de un ejercicio que es netamente experimental y que se ubica a distancia de tradiciones conservadoras.

Por ejemplo, Ángela Arboleda suele estar parada sobre un pequeño tablao —en reminiscencia a los de la tradición flamenca—; además, calza zapatos de danza flamenca, tiene unas castañuelas y un chal. En su perímetro, también existe una canasta con libros, un cajón de percusión y ha incorporado un juguete: un pollito que se mueve al darle cuerda. Lo que hace sonoramente tiene que ver con el ejercicio de relaciones que se da en la mezcla de esas materialidades.

Jorge Cevallos está de pie con un sintetizador, un ordenador, un violín y un amplificador. Experimenta diseños sonoros, juega con tesituras diversas, con cosas que van de lo clásico a lo popular-electrónico. Irrumpe lo digital con lo que emerge de su violín. Lo ejecuta a veces como es lo habitual: frotando su arco contra las cuerdas; y otras veces hace juegos con la técnica del *pizzicato,* genera ruidos, explora la dimensión percutiva del instrumento.

Manuel Larrea, por su parte, tiene su piano eléctrico, un taburete, un paño, un amplificador. A veces genera veladuras al sonido del piano, experimenta cómo suena su cuerpo en el encuentro con el taburete, devanea entre cables, piensa en voz alta (juega con su timbre, con repeticiones de palabras), a ratos vuelve a tocar su instrumento en el sentido más convencional del término: emergen armonías, melodías, también disonancias...

Finalmente, María Coba tiene un gimnasio radial armado, articulado por un dispositivo que tiene colgada una pera de boxeo. También cuenta con un micrófono, un reloj-cronómetro, unos papeles, un parlante, un amplificador, un libro, una radio… El sonido de su cuerpo en movimiento, su jadeo, los golpes de las cosas, las texturas sonoras de la radio que activa perfilan su universo.

La eficacia de estos universos que levantan estos personajes está en que no tienen como objetivo, a mi criterio, el sostenerse a sí mismos y que uno genere unas identificaciones precisas en términos del teatro representacional (quiénes son estos personajes, a dónde van, de dónde vienen). Evidentemente, unas narrativas y unos perfiles pueden delinearse, pero lo que interesa más —a mi criterio— es cómo cada persona que les da vida puede indagar hondamente, justamente gracias a ellos, en lo que me atrevo a llamar el árbol genealógico del propio lenguaje que utiliza para comunicarse.

Así, por ejemplo, Ángela Arboleda, a través de su personaje, crea unas situaciones precisas que afinan de determinado modo la improvisación. Sin

embargo, el fin de estas situaciones no se concentra en sí mismas; es decir, si uno está atento a sus sentidos, es notorio que no se trata de ver cuán buena es en tanto narradora-*bailaora* Ángela, cuánto funciona la ficción que ella llama "Tablao Hablao". Se trata, por el contrario, de que a través de esa búsqueda precisa que alza desde el pequeño dispositivo que se ha armado pueda desentrañar las probabilidades que abre el vocabulario del flamenco y cómo eso se encarna en/desde ella; así como una especie de léxico de la narración oral, de la literatura en general, y cómo esto se materializa en su grano de la voz (y en sus experimentaciones), en lo que hace de su cuerpo un material único y a la vez portador de lo múltiple.

Lo que parece, entonces, un ejercicio de representación, no es más que un pretexto para horadar en el lenguaje y lanzarse a tejidos insospechados. La representación en su propio ejercicio, estalla. El personaje permite que lo que se revele sea la persona insistiendo en su lenguaje, indagándolo, desmenuzándolo, usando la ficción para ello, oyendo por debajo de lo que pensó ya haber oído de él. Además, esos ecosistemas singulares, a su vez, van desdibujándose en el momento en que empiezan a constituir una geografía mayor. Esa macrogeografía se genera en la interpelación que cada quien va teniendo por los paisajes, por las fuerzas de los elementos de cada uno de los bios que constituyen los integrantes del grupo.

Hay, por ende, varias operaciones de la escucha que se van levantando: la individual (que va mostrando su multiplicidad en ese horadar) y la grupal (que acoge a aquello múltiple). A veces, además, se crean microsistemas entre dos, entre tres, o entre todos los integrantes, de manera aleatoria, lo que va generando formas diferentes de estar juntos, de generar focos de sonoridad hacia los que se dirigen los sentidos. Así, se muestran pequeñas complicidades insólitas que transforman el espacio subjetivo constantemente.

La idea de comunidad, de ese modo, poco a poco se va tejiendo, va provocándose casi de modo mágico. Es una idea de comunidad que está constituida, en cierto nivel, por los personajes; en otro, por las personas; y en otro, por los lenguajes. Poco a poco cada uno de los participantes va desterritorializándose y se suscita la apertura de territorios temporales nuevos, con modos de comunicación también originales. Los objetos que, en un momento, tienen un sentido y un sonido, van descubriendo otros en la escucha que se inaugura. De ese modo, va articulándose una lengua común, lengua desconocida, lengua nueva desde las que sí se puede habilitar un habla que escapa al orden de las cosas, que es capaz de inaugurar su sentido en el instante mismo del acontecimiento, de hacer el acontecimiento.

Quienes hacen presencia en escena, entonces, la constituyen las personas-personajes y también los objetos que cobran vida en cada hazaña de impro-

visación. También hacen presencia los sonidos, que llaman al gesto, al movimiento. Y son los gestos-sonidos, los que inauguran relaciones, vínculos: una dramaturgia que se va manifestando y va provocando que cada espectador escoja por dónde se monta a ella, por dónde la completa, por dónde logra instaurarse a sí mismo.

Ya habría dicho el filósofo francés Jean-Luc Nancy (2009, p. 53): "La escucha (se) abre a la resonancia, que la resonancia (se) abre al sí mismo: es decir que abre a la vez a sí (al cuerpo resonante, a su vibración) y al sí mismo (al ser en cuanto su ser se pone en juego por sí mismo)".

Es curioso que mientras este proceso se produce, se propicia también un tiempo por fuera del tiempo cotidiano, pero que ocupa una especie de cronometría precisa. Se trata de las variantes del pulso, del ritmo, dentro de la longitud del acto de improvisación. Cada función dura alrededor de 50 minutos y eso revela que, entonces, la escucha sigue desplegando zonas de acopio a ese sentido: se oyen los objetos, las personas, los personajes, los lenguajes, las lenguas nuevas, los cuerpos, pero también se genera una escucha interior del tiempo, de la duración que el marco permite.

Otra de las cuestiones fundamentales es que el proyecto abre también un momento donde se juega profundamente la presencia. Quienes asistimos como público estamos invitados a deambular por el espacio mientras la improvisación acontece. Eso, por un lado, impele a una actividad que implica enfocar la escucha donde cada cuerpo siente el llamado. Cada quien se desplaza y va hacia donde su escucha (audición hecha con todo el cuerpo, porque son los cuerpos los que suenan) lo llama. Con esa elección deja de poner la atención en un determinado lugar y elige poner en primer plano de su audición a un determinado personaje y su ensamblaje, si bien es cierto que continúa escuchando el todo. Por otro lado, también esa movilización del púbico, esas proximidades, eso que escoge, increpa al artista a estar a la escucha del movimiento de los espectadores por la sala. Y lo empuja a buscar tácticas para activar otros tránsitos y, por ende, otros modos de hacer conexiones: un acto de seducción se provoca y provoca al espacio a mutar y activar, a su vez, nuevas estrategias para expresar su propia erótica.

La radicalidad de la presencia del otro para tejer la comunidad

El modo en que está articulado el ensamble impide que cada uno de los miembros pueda esconderse detrás del otro. El entramado hace que cada uno se vuelva visible-audible y esté atado al compromiso con la escucha, con los cuerpos, con el presente, con la expansión del campo sonoro, con activar unos insumos para una dramaturgia que se teje en una temporalidad establecida con el espectador para generar tránsitos diversos, para

desterritorializarlo al tiempo que se desterritorializa. Sin embargo, hay una capa adicional que ha sumado Culebra Cascabel que vuelve aún mucho más complejo el ejercicio que este proceso plantea. Se trata de invitar a alguien que no pertenece a su comunidad original a habitar ese espacio-tiempo de improvisación en vivo.

Este nuevo insumo, a su vez, responde a un guiño de la macrocomunidad en la que se inscribe el grupo, la ciudad de Guayaquil. En uno de los correos electrónicos de difusión de Culebra, se hace explícita esta referencia, correspondiente al uso irreverente del artículo 26 de la Ordenanza Municipal que regula el sistema de participación ciudadana, que toma el director del grupo:

> Las sesiones de los gobiernos autónomos descentralizados son públicas y en ellas habrá una silla vacía que será ocupada por un representante de la ciudadanía, con el propósito de participar en el debate y en la toma de decisiones en asuntos de interés general, que sean competencia de resolver por el Concejo Municipal y que consten expresamente en la convocatoria del orden del día correspondiente, que deberá ser publicada en la página web: www.guayaquil.gob.ec. (Larrea, 2018)

Tomando esto como referencia, Culebra ha invitado a distintas personas a ser parte de su experiencia de trama sonora. Claro está, el grupo previamente se aproxima a la persona, se relaciona con su lenguaje, intenta escuchar de qué está constituido y cómo puede constituir respuestas sensibles a él.

En el primer ejercicio de esta naturaleza, se invitó a una ilustradora, Alicia Pincay, que, dibujó en vivo, increpada por lo visto-escuchado-sentido; su desplazamiento también provocó que los miembros regulares del ensamble estén atentos a sus movimientos, recorridos, trazos. En un segundo momento, se invitó a una costurera, Elena Sánchez, quien, en los 50 minutos de improvisación, cosió un vestido. El sonido de la máquina, sus gestos, el proceso de confeccionar la ropa invitaron al ensamble a radicalizar su ejercicio de escucha, con un lenguaje que no está en el espacio de las artes.

Estas invitaciones a "ocupar la silla vacía" manifiestan varias cuestiones que complejizan este trabajo y abocan a pensar más insistentemente en los modos de producción escénica hoy:

1. Una comunidad se desenvuelve con la susceptibilidad latente de que pierda sus códigos de uso básico. Y, con ello, está impelida a ir a la búsqueda de nuevos, para preservarse vital.

2. Un integrante nuevo en una comunidad provoca un movimiento en las bases de la misma: hace que los códigos de comunicación se pongan en crisis, se eliminen, agoten, o —bien— se transformen, se multipliquen.

3. Hacer/estar en comunidad implica un ejercicio constante de observación y escucha agudizadas.

4. El juego de la improvisación no implica solo generar posibilidades nuevas de creación en tiempo presente y vivo, sino también incorporar elementos/presencias nuevas que ponen de manifiesto más contundentemente la extrañeza de generar esta práctica.

5. Hay un ejercicio de desplazamiento del poder con respecto a quién está capacitado para generar una experiencia estética en escena: no se trata de desarrollar un proyecto con alguien que tenga formación artística, solamente, sino alguien que está en apertura para generar órdenes otros, que propicien espectros sensibles diversos.



Conclusiones

Lo anotado en estas páginas son solo intentos de poner en palabras algo que está permanentemente desbordando el lenguaje. Sin embargo, es posible referir que la contundencia del trabajo al que se alude se funda en un desplazamiento de los modos de relación determinados por las prácticas escénicas en sus marcos tradicionales, en función al lugar del sonido y de lo que este puede en y para la escena. Si históricamente la música en escena ha sido subsidiaria al hecho dramático, repensar el sitio del sonido en estas tramas provoca una interpelación a los modos de relación entre materiales para que el sentido despierte. Asimismo, pensar la dimensión sonora ligada y abierta desde el gesto, desde el cuerpo y no como algo que se monta sobre ellos, genera también desplazamientos de las políticas de configuración de las tramas de lo vivo. Ello, entonces, revela la capacidad que tiene este colectivo de inquietar el instante de convivio escénico al desplazar lo que otrora fue autoridad y volverlo alteridad, al tiempo de poner en la superficie algo que estaba debajo de ella. Así, los modos de ver, de percibir, de operar sentidos desde el lugar espectatorial se agitan, se interrogan, se agrietan, se deslizan del lugar del predominio logocéntrico hacia la experiencia de lo sensible.

El sonido en Culebra Cascabel despierta al teatro que, a su vez, invoca unas zonas antes dormidas del pensamiento, de la vida vibrante. **post(s)**

Referencias bibliográficas

Bardet, M.
(2010). *Pensar con mover.* Buenos Aires: Cactus.

Díaz, B.
(2013). Los archivos del (en) movimiento sonoro de Manuel Larrea. *El Apuntador* 55. http://bit.ly/34VsIZ1

Larrea, M.
(2018). Segunda sesión del Ensamble Culebra Cascabel [e-mail].

Nancy, J.
(2009). *A la escucha*. Madrid: Amarrortu.

Pavis, P.
(2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo.* Ciudad de México: Paso de Gato.

TEATRO OJO: TEATRALIDADES DESPLAZADAS Y OTROS ESCENARIOS PARA ESCUCHAR

Entrevista al grupo Teatro Ojo, por Gabriela Ponce

Teatro Ojo, grupo de teatro fundado en Ciudad de México en 2002.
Entre sus integrantes están Héctor Bourges, Patricio Villareal, María López Toledo, Alonso Arrieta y Fernanda Villegas. http://teatroojo.mx/

Gabriela Ponce, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, Edificio Miguel de Santiago, oficina 303 Casilla postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo electrónico: gponce@usfq.edu.ec
• MFA en Dirección de Teatro, Universidad de Illinois, Estados Unidos
• Posgrado en Filosofía, Universidad Católica de Quito, Ecuador

Gabriela Ponce (GP): Su trabajo propone un desplazamiento de los territorios más comunes del teatro a partir, creo, de una actualización de la noción de escena. ¿Podrían hablar sobre el contexto en que ocurre ese desplazamiento, los motivos que los suscitan y cómo se activan esos nuevos escenarios de acción sobre los que ustedes producen?

Héctor Bourges (HB): Más que actualización, pensaría en términos de una arqueología de la escena, para pensarla en sus términos más elementales, en un proceso de ir quitando, ir desarmando, desmantelando la noción de escena que ha acumulado no solo edificios, arquitecturas, artefactos, tecnologías y un montón de presupuestos. Últimamente aparece mucho en las discusiones de Teatro Ojo, la idea de *templum*. *Templum* en el sentido de un rectángulo trazado contra el cielo por un sacerdote en la Roma antigua. Ese rectángulo imaginario se vuelve una superficie de lectura, una suerte de superficie de inscripción. Pensar, un poco como Juan José Gurrola, el legendario director de la escena mexicana, que tenía una concepción muy simple del teatro que era trazar una línea en el suelo y decir "tú estás allá, yo estoy acá y yo empiezo", el actor empieza. La escena sería algo elemental, incluso si es, por ejemplo, para que aparezcan otro tipo de fuerzas, para convocar, para conjurar otro tipo de apariciones que no necesariamente son los cuerpos de los actores, que son, por ejemplo: la teatralidad de un animal, la teatralidad de un rincón urbano o de quienes no están; en ese sentido, pensar, también, en términos de fantasmas, fantasmas que conviven con la vida cotidiana.

Se trataría de desmarcarnos de alguna forma de todo el aparato teatral tal como se termina concibiendo entre los siglos XIX y XX y pensar que ese rectángulo imaginario, esa arquitectura mínima que sería una pequeña eleva-

Fecha envío: 15/09/2019
Fecha aceptación: 10/11/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1596
Cómo citar: Ponce, G. (2019). Teatralidades desplazadas y otros escenarios para escuchar. Entrevista a Teatro Ojo. En *post(s)*,volumen 5 (pp. 146-173). Quito: USFQ PRESS.

ción que marcaría una superficie o un marco o un linde, nos permite ir con él de forma muy ligera y trasponerlo en la vida de la calle, en algún fragmento de selva en Yucatán o, incluso utilizarlo para proyectar hacia el pasado o también proyectar posibles futuros. En ese sentido, pensar que ese marco del que hablamos es un marco poroso, de límites difusos, un marco que se descuadra y que se recompone en esas trayectorias; que nos permite encontrar otras escenas en lugares que no son necesariamente el escenario teatral tal como lo concebimos tradicionalmente.

Patricio Villareal (PV): Quisiera retomar dos nociones que se desprenden etimológicamente de la palabra escena. Una, que es la *skené*, que es la más conocida y que tiene que ver con aquello que se muestra, que se hace presente, que se deja ver también frente a alguien. Pero, alguna vez nos topamos con una reflexión de arquitectos que trabajan sobre la escena, uno de ellos insistía en retomar otra de las acepciones más olvidadas, más al margen: *skia.* Tiene que ver no solamente con lo que se muestra, sino más bien con la sombra que se queda al margen y que se manifiesta junto con aquello que se muestra claramente ante un grupo de personas, es otra parte que solo se deja ver como una especie de sombra, como un fantasma que apenas manifiesta su presencia y que ni siquiera es visible para todos. En esas dos posibilidades de pensar la escena, la teatralidad aparece como una especie de colisión de elementos, de tiempos, de lugares, de estados de ánimo, de tiempos históricos también que nos atraviesan o de emociones o de gestos que se hacen presentes y que ni siquiera, a veces, pertenecen a este tiempo histórico, sino que pertenecen a otro orden: de la prehistoria o de un futuro que nos hace señas. Retomo esa noción de *skia* para imaginar otras formas de pensar lo que hacemos.

HB: Y en ese sentido, retomamos la idea de *skenografía* no como pintar los telones del teatro, las figuras de lo que se aparece de manera ilusoria también, sino como pintar el contorno de una sombra, de lo que va a desaparecer. Pensar justamente en una escena fugaz, frágil o espectral porque al aparecer desaparece. Buena parte de los trabajos que nos han permitido desmontar esta lógica del escenario e incluso de la práctica teatral, tienen que ver con escenas que al aparecer están ya desapareciendo. Es la lógica misma del espectro: aparece por desaparecer. Son escenas que duran poco y son irrepetibles.

Volviendo a la pregunta, Teatro Ojo está hecho de muchas historias personales que confluyen en 2002 y que, haciendo teatro, de alguna forma experimentan con algunos dispositivos escenográficos, con la mirada misma del espectador, pero siguiendo, hasta ese momento, los formatos del teatro como se conoce. Algo que atravesó nuestra historia como grupo fue ver que un movimiento político trastocaba el funcionamiento de una ciudad. En el año 2006, tras un fraude electoral se dio el gran plantón del Paseo de la

Reforma, la avenida más importante de Ciudad de México. Y eso, más allá de los daños que causó a la economía como tal, justamente abrió otras economías de uso del espacio, otras economías de uso del tiempo. Creo que eso, junto con las discusiones que trajo ese momento político de protesta, fue un primer golpe a la lógica con la que veníamos trabajando teatralmente, ya que teníamos muchas inquietudes y dudas sobre aquellas herramientas con las que solíamos representar en nuestras obras. Entre ellas, por ejemplo, los papeles que jugaban el actor y el espectador, la lógica misma de la dirección, de la dramaturgia, se fueron dislocando, deformando, borrando, y eso nos llevó, en principio, a salirnos de los edificios teatrales para intentar encontrar respuestas a nuestras inquietudes, por medio de intervenciones en edificios públicos, que es el caso del proyecto SRE, Visitas guiadas (2007). El contexto nos hacía también preguntarnos por esa otra gran representación, esa gran narración que es la lógica del Estado nación mexicano, que se nos estaba desmoronando, en términos no solo de la democracia electoral y representativa, pues empezamos a intuir que estábamos acercándonos a un abismo donde la desaparición de ese Estado conllevaba también la revelación de muchas formas de violencia que se iban a hacer evidentes muy pronto.

De por sí, nos parecían insuficientes las herramientas y las formas de producción con las que normalmente habíamos trabajado: los ensayos, la relación con el público, etc. En uno de nuestros últimos trabajos, *Deus ex machina* (2018), que es un *call center* que llama a todo el país desde un teatro en el centro de la república mexicana para escuchar las voces de quienes no están, ni estarán, ni les interesa, ni saben de la existencia del teatro donde estamos físicamente nosotros emplazados para intentar conjurar; llamar a esas voces, hacerlas que se presenten allí sobre la escena, aún si es de manera instantánea, aún si es de manera fugaz, es un poco seguir dándole la vuelta a esa pregunta por las propias herramientas que nos da el teatro sin irnos del todo, sin salirnos del todo, del aparato teatral como lo conocemos.

PV: Lo que nos sucedió fue una fractura. Se fracturó la posibilidad de pensar el espacio, no solo el espacio público, sino la vida pública. Teníamos conciencia de lo que era la vida en este país, hasta que ciudades urbanas importantes se empezaban a convertir en extraños pueblos fantasmas, con toques de queda y un constante parloteo de los medios, que a su manera hacían desaparecer formas de vida y empezaban a aparecer formas de muerte, formas de matar. Vivíamos en una violencia que hasta el día de hoy parece inacabable, sin fin. Esa fractura que produjo esa especie de imposibilidad de la vida pública, también condicionó la manera de posicionarnos frente al teatro.

HB:¿Cómo ante escenas tan desbordadas como las de la violencia que aparecían en los medios, en las calles, donde las puestas en escena requerían un grado de barroquismo grotesco, obsceno, podíamos nosotros dejar de contar

cosas con esos mismos medios narrativos, con esas formas de narrar la vida, de exponer los cuerpos, de producir dramaturgias? Intentando una reacción de defensa incluso, de protección, un poco de salud mental, de salud visual— encontrar de manera oblicua, en efecto, en algún rincón de la ciudad, en algún rincón donde habitan unas palomas, en alguna voz que recibe una pregunta inesperada, en el contacto de una piel con otra,[1] en algún proyecto sobre Xipe Tótec. Es decir, lugares que no dejan de lado la producción de violencias, de violencias maquínicas, de violencia sistémicas, pero que renuncian de alguna forma a puestas en escena o que intentan hacerse cargo de narrativas, mucho más duras. En ese sentido es casi un trabajo de deshacer, de hacer poco, como los animales o como los organismos, que, ante cierto riesgo, funcionan con mínimo para poder vivir más. No sé si estas metáforas valgan, pero bueno, es una forma de pensarlo ahora.

GP: Ese desplazamiento pone en crisis la noción más moderna de teatro, pero recompone una experiencia de lo común, que ha estado en el centro de la experiencia teatral operando de modos históricamente localizados y cumpliendo funciones claramente políticas. Me gustaría que se refieran a los modos en que Teatro Ojo procura una experiencia de teatro en aquello, lo que aparentemente está por fuera del teatro, habilitando otras posibilidades de distribución espacio-temporal (Rancière) de relación y de diálogo dentro de la comunidad política.

PV: Nos toca un contexto muy distinto a lo que fueron las producciones de la creación colectiva de los años setenta y ochenta, de las que somos herederos. Y, de alguna manera, donde sí hay algo de eso es en la manera en que Teatro Ojo se vuelve un espacio común también para las personas que lo conformamos. Pero la pregunta también es cómo se potencia cierta singularidad de esa especie de lugar común que resulta Teatro Ojo. La historia de Teatro Ojo nos ha permitido producir, sin darnos cuenta, un lenguaje que es muy particular y que no solamente pasa por formas de hablar sino por formas de estar. Ahora, por otro lado, está aquello que se puede llamar común con Rancière, y más allá de Rancière, o más acá de Rancière, en un contexto como el mexicano con todas sus formas cambiantes, chocantes, a veces muy claras y muchas veces muy confusas y difíciles de comprender. Lo que sí se vuelve común ese espacio efímero que produce Teatro Ojo con la gente que activa las piezas. Ahí hay algo de *lo común* que es muy importante en la producción,

1 En la obra *Ponte en mi pellejo,* que se estrenó en 2013, Teatro Ojo propuso una serie de talleres abiertos al público para hacer visible la elaboración de "pieles" hechas de látex a partir de los cuerpos de personas específicas que dieran cuenta, en su singularidad, cómo es que se encarnan las actuales crisis y sus diversas formas de manifestarse en los cuerpos; la idea del sacrificio como una práctica oculta pero inherente al actual mundo occidental. Se colaboró en Friburgo con migrantes ilegales, en Grecia con desempleados producto de la crisis económica global y en Madrid con individuos desahuciados que habían perdido sus viviendas en esos años. (http://teatroojo.mx/ponte-en-mi-pellejo)



S.R.E. Visitas guiadas, 2007. Cortesía Teatro Ojo.

en poder reunir, como un gesto de aglutinamiento efímero de presencias y, sobre todo, de voces que se encuentran en un mismo lugar y en un tiempo más o menos acotado. Entonces, creo que esa forma de lo común pasa por ese momento efímero.

Alonso Arrieta (AA): Hay dos trabajos distintos, pero que corresponden a un mismo impulso productivo, que es de alguna forma en el que estamos en los últimos tiempos. Uno sería, *Canto de palomas* (2016) donde se imagina ese "afuera del teatro", y la relación con unas palomas que, a su vez, habitan un teatro

abandonado en la ciudad de Guadalajara, donde habíamos sido invitados a actuar. Hay una pregunta por una escena que ni siquiera sabemos si somos capaces de verla nosotros que estamos trabajando allí la obra, o los espectadores, y sin embargo está el intento de hacerla, de señalarla, de apuntarla, de intuir su existencia. Pensar si la escena puede descuadrarse, ampliar sus límites, pero por lo pronto, desplazarse para intentar pensar otro tipo de transformaciones.

Es intentar vislumbrar esas potencias de esa teatralidad radical, preguntarnos de quiénes somos contemporáneos y, si es posible llamar contemporáneos a ese que va al lado en el transporte público aún si, digamos, en términos de física moderna, parecería que habitamos el mismo tiempo. Y el otro trabajo es, nuevamente, *Deus ex machina* (2018), que es imaginar la potencia que podría tener una escena de puras voces que no son contemporáneas, de gente que no conoceremos, que no nos conoce. Es lanzar una suerte de llamado, de interpelación a alguien a cientos de kilómetros del escenario donde estamos trabajando, alguien que en ese momento está sembrando unas zarzamoras, huyendo de alguien que lo persigue, yendo a trabajar, dando de comer a su nieto, personas que están en escenas absolutamente cotidianas, y podríamos pensar que están ocurriendo, que nos son contemporáneas al momento en que nosotros estamos intentando formularnos o contar un historia del país. En *Deus ex machina* intentábamos insertarnos en una coyuntura muy precisa, muy puntual del final de un ciclo político que son los sexenios, el período presidencial, y que por alguna razón han sido importantes para Teatro Ojo. Al encabalgarnos en esa lógica cíclica de los sexenios, del tiempo político, intentamos producir otras lecturas o algún tipo de crítica. Intentar ubicarnos allí, ante la imposibilidad de concebir siquiera la posibilidad de decir, que eso es un poco lo que produce el miedo, o la saturación, o a veces el aburrimiento, o a veces el desánimo, quedarnos sin ganas de contar la historia de lo que nos está pasando. Y también ante el rechazo a la evasión que podría querer decir “ah bueno, voy a hablar de la violencia con escenas de violencia, voy a hablar de cuentos de princesas...”. Lo que imaginamos como una escena posible fue hacer llamadas a todos los que podamos, a alguien desconocido, a alguien que ni siquiera presuma que va a ser escuchado en un teatro, para intentar compartir un tiempo que está por otro lado, dislocado, fracturado...

María López Toledo (MLT): Yo creo que no estamos habilitando otro tiempo. El tiempo ya está ahí puesto. Solamente estamos deshabilitando un espacio, en *Deus ex machina* yo creo que deshabilitábamos esa caja negra en donde estábamos como espacio teatral para habilitar ese otro tiempo que escuchábamos. Lo que pasaba ahí es que no teníamos un límite de tiempo para hablar con las personas que estaban del otro lado. Entonces el tiempo que estábamos compartiendo, en el caso del señor que estaba en su parcela de zarzamoras, el tiempo en el que nosotros hablamos, fue el tiempo en el que él se tardaba en regar esa parcela: desde que empezó hasta que se le acabó el agua. Ese fue el

tiempo para poder hablar. El tiempo lo delimitó la salida del agua. Nosotros no habilitamos otro tiempo, solo lo dejamos aparecer. Y lo dejamos aparecer quizá abriendo un espacio de silencio. Pero el silencio se puede escuchar si no hay ruido. Creo que justo en *Deus…* lo que pasaba era que hablábamos con las personas y había que preguntarles cosas, o sea no podías quedarte callado porque sino la gente se asustaba y colgaba: había que rascar. Entonces, una vez que salían, una vez que se lograban escuchar los sonidos, entonces, ahí dejabas que se abra la escena, ahí se abría ese otro tiempo.

HB: Sí, ese otro tiempo que es imposible de imaginar en una dramaturgia previa. Son apariciones de pájaros cantando atrás de la persona que respondió la llamada. Esas duraciones que no son la duración de la dramaturgia.

Podríamos hablar de otros trabajos de Teatro Ojo, pero creo que *Deus ex machina* condensó ese tiempo como nunca lo habíamos hecho, la reunión o el encuentro de muchos tiempos: por ejemplo, en este caso del hombre en el momento que riega su mata de zarzamoras hay un tiempo también. Si pensamos en el tiempo real en donde se produce una de las muchas llamadas —de las 1900 (aproximadamente) que quedaron registradas—, estaba eso: el tiempo del que regaba sus zarzamoras *versus* el tiempo de las cuatro o tres horas de la función. Pero si leemos, por ejemplo, desde todos los tiempos que estaban en la memoria de ese hombre, o sea los tiempos que parten de lo que las zarzamoras le podían evocar, allí aparecen otras formas del tiempo. Creo que hay una especie de encuentro de tiempos que se vuelve muy, muy interesante.

Y quizás, a contracorriente de lo que está en boga, por lo menos acá en México, esto del teatro comunitario que asume que podemos "hacer comunidad", buena parte de nuestros trabajos lo primero que hacen es preguntarse si podemos siquiera imaginar eso. Es decir, qué posibilidades de comunidad más allá de ese encuentro tan fortuito, tan aleatorio como una llamada telefónica o como la presencia de las palomas pueden siquiera abrir la posibilidad de eso que llamamos "común", "la comunidad", etcétera.

PV: Y donde se encuentran mundos que nada tienen en común también, ¿no?

MLT: Claro, porque ahí se abre uno de los problemas de la representación. Cómo se puede representar ese tiempo si no es con ese mismo tiempo. Creo que una de las posibilidades del representar ese tiempo es con los "no encuentros." Había veces en que uno hablaba con alguien y no lográbamos entendernos. No porque no entendiera las palabras que me decía, sino porque no lo lograba. Hubo una señora que me dijo "pues yo fui muy pobre de niña… fui huérfana porque mis papás murieron" y unos minutos después yo le pregunto "ah, señora, ¿y cuáles fueron sus juguetes favoritos?" y la señora, yo la



Atlas electores 2012, 2012. Cortesía Teatro Ojo.

escuché con la voz enojada, me dijo: "Es que te dije que era pobre y era huérfana", entonces yo solo me quedé callada porque había cosas que no lográbamos entender porque es otra persona, está en otro lugar y creo que ahí había algo muy importante, había una manera de representar las distancias que me parece que *Deus*… lograba intuir: representar el espacio entre dos personas.

GP: También sus modos de creación me parece que subvierten las nociones más centrales de la forma establecida de hacer teatro: la técnica, el entretenimiento y, claro, la noción de actor, tan central para el teatro del siglo XX. ¿Cómo se posicionan frente a esos elementos fundamentales en el sistema teatro?

AA: En principio diría que, si bien todos los que estamos aquí de manera profesional no pasamos por carreras de actuación, sí hemos pasado por escuelas de teatro, educación no formal, etc. Y si bien hacer teatro nos reunió, lo que nos hemos ido inventando son técnicas distintas a las que se suelen considerar en las formaciones académicas de teatro. Hay una suerte de expansión de

una lógica, que es la idea de que cualquiera pueda hacer teatro y de que el teatro que más me interesa es aquel que puede hacer un niño, un anciano, un cajero de banco, un actor súper especializado; un escenario que sea susceptible de recibir a cualquiera. Y en ese sentido quizás hacia donde hemos dirigido nuestra técnica es a las formas de mirar: dónde, cómo, a quién mirar, con qué óptica, con qué aparatos, con qué preguntas podemos salir a la calle o abrir la puerta de un teatro para que cualquiera pueda asumir la voz, cualquiera pueda asumir su presencia. Buena parte del trabajo de Teatro Ojo ha tenido que ver con cómo rodear, cobijar a esa presencia de cualquiera. A eso me refiero también con el trabajo sobre la mirada, y últimamente diría, y quizás de forma mucho más enfática, la escucha. ¿Podemos escucharnos? o sea, ¿podemos escuchar a cualquiera?, que esa sería un poco la pregunta, así como ¿podemos mirar a ese cualquiera?

PV: Sí, creo que parte del desplazamiento llega hasta allá. Eso es sobre lo que hemos estado insistiendo: en formas distintas que sí constituyen un riesgo para cada proyecto, porque intentamos cambiar ese formato en donde ese otro, ese cualquiera, va a hacer aparecer la forma de teatro que nosotros nos estamos imaginando. Un espectador que llegue a un teatro que está abierto durante 10 horas (estoy hablando del trabajo que se llamó *Lo que viene* (2012)), y donde no se va a sentar a observar aunque también puede hacerlo. En el espacio se disponen una serie de preguntas en torno al momento histórico muy reciente que se acaba de vivir, que está circulando y que, conforme estas se vayan respondiendo se va suscitando una especie de conversación desterritorializada. Pero a esa persona que llega al tomar el micrófono y hablar y contestar una de esas preguntas no le llamamos actor; no obstante es el que hace el teatro, por lo menos el teatro de Teatro Ojo. O sea, lo hacen todos ellos: el que contesta el teléfono sin saber para qué le van a hablar y que por alguna razón desconocida concede responder a una serie de preguntas que una voz extraña le hace y que de alguna manera desvía también la lógica útil, productiva, digamos, de las llamadas de los *call center* cuando no se llama ni para pedir dinero, ni para pedir tarjetas de crédito, ni para ayudar en un soporte técnico sino se habla para hacer ciertas preguntas y conversar a partir de preguntas que tienen que ver con la historia, con la historia personal también. Y, luego, algo sobre lo que yo he estado reflexionando en los últimos años a partir de este desvío que Teatro Ojo ha tenido y que, como imagen apareció bajo la figura de la ventriloquia que tiene que ver con las presencias que se hacen a partir de la voz: voces que resuenan. Esto me ha llevado a pensar también en la figura de las máscaras que hablan y que de alguna manera reactualizan una figura clásica del teatro que es lo que deviene en personaje; regresar como a ese origen del *prosopos* [sic], o del *personare*: del que está hecho para resonar y que en esa resonancia es, digamos, donde produce, donde conecta, donde hace aparecer y manifiesta estas presencias que decíamos al principio, que tenía que ver con las dos acepciones posibles de la *skené*. Esa especie de

voz que resuena, de *personare*, es algo que regresa, que vuelve a tomar forma en estas otras estrategias en donde el *personare* como la voz que resuena son muchas voces que resuenan. Personas que viven un tiempo —un mismo tiempo histórico— y al mismo tiempo muchos tiempos y que a apartir de lo que dicen van dibujando otra forma de imaginar nuestro tiempo, nuestra nación, quiénes somos. Entonces, creo que hay algo que se desplaza, pues no tiene que ver con el actor, un personaje que no tiene que ver con el actor; creo que eso es lo que nos pasa en estos últimos trabajos, sino que esa máscara que resuena constantemente y que hace y que produce y que reactiva el teatro, un teatro que no solamente pasa por su posibilidad de lo visible sino de percibir y de escuchar, de lo que resuena, de lo que genera una especie de esfera acústica, sonora, pero también que nos permite percibir presencias que son capaces de aparecer desde otros lados y en formas un tanto insospechadas también.

GP: Detrás de esa idea de actor, que se pone en crisis y que nos hace repensar en quién está o no capacitado para actuar, existe una lógica que me refiere a esa emancipación intelectual que descansa en un principio de igualdad de las creatividades, otra vez Rancière, eso que Héctor enunció en el taller que ofrecieron en la Compañía Nacional de Danza, en el marco de las Jornadas de pensamiento/acción, realizadas en 2019, en la Universidad San Francisco de Quito, en cuanto a una idea de que cualquiera puede ocupar el escenario. En ese sentido, se habilita también una reconfiguración de la relación de expectación, ¿podrían referirse a este asunto?

HB: Voy a retomar algo de lo que ya dijimos para hacer énfasis. Por un lado, hay un escenario que puede recibir a cualquiera que quiera acercarse al teatro desde la lógica de "yo quiero hacer teatro". Por otro lado, está la idea de pensar que por donde pasa la vida pasa el teatro, y entonces ese es un problema de quien mira; es decir, sería pensar en el gran teatro del mundo, en cualquiera de las figuras que han asumido que el mundo es un teatro y, en ese sentido, cómo el espectador ha ido, de alguna manera, transformándose, cambiando de la mirada de Dios a la posibilidad de la mirada de alguien en Kafka, en el Gran Teatro Oklahoma, en la mirada técnica, telemática, qué sé yo. Yo diría que hay algo en el trabajo de Teatro Ojo que tiene que ver tanto con el actor como con el espectador, y que gira en torno a qué puede un actor (y eso atraviesa cierto tipo de trabajos como *Atlas Electores*, trabajo que acompañó la campaña presidencial en 2012). No solo un actor en el teatro, sino en pensar realmente cuándo nos convertimos en actores, por ejemplo, somos actores políticos; es decir, somos capaces siquiera de ser eso, o, retomando lo que decía hace un momento Patricio, "quién me resuena", más allá del escalofrío primario ante el sufrimiento de otro o ante la belleza de alguien, qué clase de resonancia real, si buena parte de la definición de "persona" es aquel que resuena jurídicamente, aquel que resuena en mí, en mis emociones, en qué es capaz de resonar en nosotros; y no cancelo esto,

sino que tenemos que no dar por hecho que todo aquel que se suba en el escenario resonará en nosotros o que actor es solo aquel que puede subirse a un escenario porque posee una técnica o porque quiere simplemente. Entonces creo que buena parte de todas las exploraciones de Teatro Ojo pasan por esta pregunta; es decir, ¿realmente esas voces a las que llamábamos nos atravesaban, nos resonaban?, ¿depende de qué, de lo interesante, escabroso, bonito que nos decían, o de una cierta hipersensibilidad o indolencia, dependiendo de quién escucha? Creo que las preguntas, si pensamos en los trabajos de Teatro Ojo como preguntas, tendrían que ver también con si esas figuras están activas; es decir, ¿realmente hay actores y espectadores? No solo en nuestros trabajos sino, por ejemplo, en la escena política: ¿Quién es realmente un actor político?, ¿somos espectadores simplemente de un espectáculo político?, ¿podríamos subirnos a un escenario político, por ejemplo? Y eso se puede extender a otros campos.

PV: Sí, la pregunta es pertinente en términos de cuántos actores o cuántas posibilidades de actores existen incluso regresando a una noción más tradicional, entre comillas, de actor. Pero cuando algunas veces incluso, por ejemplo, en los muchos Méxicos que hay, cuando uno imagina cierta figura de actor fuera del sistema de circulación teatral. Me quiero referir a otro de los proyectos que nos llevó, en 2011, a trabajar con una comunidad indígena, Hñähñú, que habita en un pueblo llamado El Alberto, en el estado de Hidalgo, en la zona del Valle del Mezquital. En esa zona, existen varios parques ecoturísticos que han servido mucho a estos pueblos indígenas. Uno de ellos tiene una particularidad y es que hacen algo que ellos llaman un "simulacro", que se llama la "Caminata nocturna", en donde, a través de una ejercicio de deporte extremo y de formas muy, muy teatrales de representación, hacen que el turista, espectador, viva lo que vive un migrante al cruzar de México a Estados Unidos. Entonces, ellos utilizan toda la naturaleza de su pueblo para hacer esta especie de representación, donde uno tiene que salir corriendo y lo persigue la *Border Patrol* de la Migración gringa y tiene que cruzar el río para estar escapando constantemente de ellos, y se encuentra con personajes diversos. Ahí, por ejemplo, aparecía una pregunta muy distinta en relación a qué función tendría, en principio, de la manera más general, el teatro, pero también estos actores que aparecían ahí. O sea, en donde ser actor, sí tiene que ver con intentar hacer resonar para muchos lados una realidad que les toca vivir a ellos que en su pueblo mayormente migrante donde la mitad de la gente está viviendo en los Estados Unidos, y desde ahí parte del pueblo se puede mantener, entre el parque turístico y la "Caminata nocturna", y por otro lado, del dinero que mandan los que están en Estados Unidos. Entonces, ahí hay una noción muy parecida en términos formales de lo que es un actor, pero muy distinta en términos de función, de cuál es la función de un actor en esas circunstancias. Entonces, creo que resulta una noción, para nosotros, sumamente cambiante y que atiende a circunstancias y a contextos muy específicos.

HB: Incluso ahí pensar al pueblo como el actor. Un pueblo actor. Hay otro caso que es el de Xocén, un pueblo en la búsqueda de un libro perdido en donde todo el pueblo actúa así, casi en parámetros estrictamente teatrales. Y en el caso de El Alberto es evidente. Porque sí, hay roles, de alguna manera hay personajes, pero lo que se pone en marcha ahí es el pueblo como actor en términos de un trabajo comunitario, de una economía comunitaria. Entonces, donde el actor no está en función de la narración de una fábula sino de algo colectivo.

PV: O, la sensación es que aquí aparece de manera más directa esa especie de gesto, de impulso primigenio del teatro, pero ahí era muy clara esa función.

HB: Sí, que era un poco eso, pensar si el trabajo es sobre la mirada: en algunos de nuestros trabajos el espectador es invitado a ver el mundo como obra de teatro, o es invitado a participar de un acto teatral no obligado en términos de teatro participativo, de "ahora te sometemos a una experiencia… sensorial, etcétera", sino compartir un tiempo, una posibilidad, la posibilidad de hablar en voz alta.

PV: Y en ese sentido, creo que un ejercicio interesante que se ha dado en distintos trabajos de Teatro Ojo, es que también se ha desplazado nuestro lugar, como el lugar del artista o la función del artista, en cierto punto nos ha vuelto seres expectantes también; dado que producimos esos escenarios donde la gente participa en una u otra forma, nosotros nos hemos tenido que convertir también, en parte de la caja de resonancia de eso, o en los receptores de aquello que resuena. Creo que también es una posición ética o política de lo que hacemos, es saber que somos la escucha de lo que dice esa gente que está hablando. Puedo decir que está hablando porque nosotros produjimos ese espacio. Entonces sabemos que también hay una especie de juego entre ser el artista y ser el espectador de nuestras propias piezas en momentos distintos, dependiendo de la obra, y del lugar que le demos a ese otro que va a participar.

HB: Hay una figura importante que tensiona el trabajo de Teatro Ojo y es algo que tiene que ver con un proyecto que no sé si lo terminaremos, o si se está terminando con otros nombres. Tiene que ver con una cruz parlante en Yucatán, una cruz que en el siglo XIX incitó a los mayas a rebelarse contra el Estado mexicano. Y habló, se dice, a través de un acto de ventriloquia, habló porque en el mundo maya todo habla. Pero el caso es que dejó de hablar en principio porque el ejército entró a la zona rebelde en la selva maya y le cortó la lengua al ventrílocuo que hablaba, llamado Manuel Nahuat. Sin embargo, luego la cruz se siguió comunicando por cartas escritas o a través de unos sonidos incomprensibles que un intérprete traducía después por cartas. Luego ha estado en silencio por mucho tiempo y esa latencia de esa cruz que no ha hablado pero que, en una puesta en escena de larguísima duración (que ha-



Lo que viene, 2012. Cortesía Teatro Ojo.

ría palidecer cualquier performance duracional) gente de los pueblos mayas de esa zona se reparten el trabajo de ir a vigilar a la cruz, ser guardias, ser custodios de la cruz, pero a la vez también tener la figura de estar alertas por si la cruz volviera a hablar. Entonces esta lógica de estar esperando durante 170 años que la cruz vuelva a hablar, tiene algo que ver también —con toda proporción guardada y toda distancia guardada— con ciertos trabajos de Teatro Ojo, en el sentido de proponer dispositivos para que esas voces sean convocadas o que al convocarlas, aparezcan sonidos de fondo, cosas que no esperábamos conscientemente, pero que había que estar muy alertas para poderlas. Entonces, hay algo de espera y duración en esa lógica, algo de salir a observar sin las herramientas del antropólogo, del etnólogo, del psicoanalista, del sociólogo, pero salir a observar, qué sé yo, otras apariciones.

GP: Su intención de desorganizar la mímesis, título de uno de sus trabajos, tiene, sin duda, implícita una idea de desorganizar la historia y también la narración e incluso la noción de ficción. ¿Cómo se ha materializado esto en sus últimos trabajos?

PV: Bueno, no solo en los últimos. Yo diría que, incluso, en los previos a aquello. Diría, por ejemplo, que las visitas guiadas al antiguo edificio del Ministerio de Relaciones Exteriores en la Ciudad de México, que es un trabajo de 2007, sin que lo nombráramos así pero tenía ese mismo propósito: rearticular residuos desde otras posibilidades narrativas, desde otras formas de afectarnos. Contar historias a partir de retazos, articular o empatar un cierto estado de ánimo en ese momento en México a partir de una ruina moderna de objetos residuales, abandonados, etcétera. Y que la forma de montarlos, de articularlos a través de caminatas y de ordenarlos y desordenarlos en el momento en que la caminata de cada uno de los espectadores, que hacía un recorrido distinto, le iba dando uno u otro sentido. Me estoy refiriendo tanto a muebles, ventanas que daban a cierta zona de la ciudad, expedientes burocráticos que hablaban de migrantes mexicanos desaparecidos en Estados Unidos o, qué sé yo, grabaciones escabrosas de algún contrarrevolucionario nicaragüense que pidió asilo en México, etcétera; de acuerdo al punto en el que aparecían en estas caminatas, se armaba la línea narrativa de cada uno de los visitantes del edificio que era un edificio emblemático en la arquitectura, en la historia de México. Pues así se iba dando una u otra forma de montaje. Ahora, lo que hacemos en *Desorganizar la mímesis* que cobró ya la forma de una conferencia escénica, que creo es un procedimiento que sirve para ir articulando cosas. Es decir, nos sirvió antes, nos sigue sirviendo ahora para ir acumulando materiales, para irlos ensayando, montándolos de una u otra forma, presentándolos ante el público, enunciándolos, encontrando también cierta narrativa visual. Pienso, por ejemplo, en el trabajo sobre el *Libro Vivo de Xocén*,[2] hay algo allí en el trabajo de ficción a partir de documentos absolutamente tomados de la realidad, tomados de archivos del Estado mexicano, narraciones, relaciones establecidas con los pobladores de Xocén, etcétera, nos permiten tirar buscadores, son tentativas de encontrar puntos de quiebre en las instituciones mexicanas, por ejemplo. Por qué un presidente (Carlos Salinas de Gortari) acepta buscar un libro que vive y que sangra; por qué un presidente que se asume como ilustrado, como modernizador, acepta una apuesta así; por qué esas preguntas, las preguntas que lanza la inquietante desaparición de un libro de esa naturaleza nos puede servir para pensar otros fenómenos en otro momento histórico, en otras coyunturas, pero que nos siguen afectando, por lo pronto ahora al grupo que vive en la Ciudad de México y que intenta atar cabos en ese sentido. Y a la vez son formas de intentar producir encuentros: encuentros con los poblado-

2 *Elucubraciones sobre el posible paradero del libro vivo de Xocén* es una investigación que desde hace algunos años lleva a cabo Teatro Ojo y que propone reactivar la Comisión de Búsqueda del Libro Sagrado de Xocén, es decir continuar, a través de la escena, la investigación acerca de una "cosa" (¿un fetiche?) que en su ausencia desvela una zona de disturbio, capaz de perturbar las certezas con las que "conocemos el mundo". Planteado como un laboratorio de investigación escénica, este proyecto se propone escarbar tanto en los conocimientos y narraciones de los habitantes de Xocén como en aquellos con los que históricamente el Estado mexicano a través de sus instituciones y diversas operaciones simbólicas concibe su relación con los mundos indígenas. (http://teatroojo.mx/elucubraciones-sobre-el-posible-paradero-del-libro-vivo-de-xocen)

res de Xocén, pero también con las mismas instituciones del Estado mexicano, que son claramente de corte occidental, de corte moderno, ilustrado, o las instituciones que se fundan en la mirada antropológica de los pueblos indígenas u originarios, etcétera. Y nos permite producir a través de la ficción, otras potencias para poder imaginar narraciones que, por otro lado, pareciera que se topan siempre con puntos ciegos. Entonces, son como tentativas de abrirse a otros imaginarios que por los caminos que solemos recorrer, ya sea burocráticamente o incluso desde ciertas perspectivas del arte, se topan con paredes.

Yo creo que hay una especie de inquietud arrebatadora que nos hace que ciertas narrativas más o menos legítimas o legitimadas se nos vengan abajo. Y creo que encontramos un sostén para esa especie de sismo constante y no venirnos abajo con todo eso, en esta forma artística de intentar adelantarnos a cual presentimiento para intentar desorganizarla; es intentar bailar al son del huracán o del *tsunami*. En esta desorganización de la mímesis aparece esta figura tan inquietante del nahual y nos hace pensar en nuestra propia posición o existencia en el mundo y creo que hay algo que creo que no hemos dicho y que es importante en nuestros trabajos: tiene que ver con una especie de tiempo-otro, diría un tiempo mítico también que, disueltos nosotros, está constantemente inquietándonos, removiéndonos, y hace aparecer cosas que casi siempre son difíciles de asir, de darles un lugar. Creo que hay una pregunta por el tiempo mítico que se traduce en nuestro propio intento de desorganización de todos esos fragmentos, de todas estas astillas como una especie de pregunta también por el umbral que aparece entre un tiempo histórico y un tiempo prehistórico. Y en ese sentido creo que es eso, intentar preguntar por gestos, por una serie de cosas que nos condicionan constantemente, pero que se conectan con cosas a veces de forma difíciles, inexplicables —difícil de ponerlo en palabras— y que de alguna manera nos permite también darles lugar; me pregunto si la forma en que intentamos interrogar nuestro propio inconsciente es preguntándole al inconsciente de los otros. En gran medida, *Deus ex machina,* en las llamadas, iba de eso también, de que aparezcan formas de decir a partir de preguntas muy variadas. Entonces, creo que tiene que ver también con preguntarle a esa inquietud y a ese otro orden que constantemente se desmorona. Y en ese sentido, es importante pensar más en los fragmentos que producirían una posibilidad de tiempo, de espacio mítico, a diferencia de una forma de teatro autobiográfico, que es muy común ahora (y hay quien lo hace muy bien) pero creo que del que nosotros tomamos cierta distancia. Paradójicamente creo que para nosotros preguntarle al otro no significa reconstruir historias como narrativas completas de vida sino entender la inquietud a partir de formas de decir muy fragmentarias; donde decir no viene solamente de la sintaxis de lo que se dice sino de la inquietud, del temblor, del tono de voz que viene de la cavidad más profunda de la gente. Entonces, creo que eso está constantemente desorganizando también nuestra mímesis, nuestras formas de entender el mundo.

MLT: Yo quiero hablar desde la idea de volver a enmascarar. Una idea que sale de *Desfiguraciones*, de Michael Taussig, es que si ya de por sí la verdad histórica está hecha como una ficción, qué pasa cuando le volvemos a poner una máscara, o sea cuando la tomamos como ficción y le ponemos una máscara como para poder mirar desde otros lados esa verdad ahora reenmascarada, poderla mirar desde lo más sutil; pienso que cuando se usa una máscara lo que se logra ver son los ojos, los ojos del que está detrás de la máscara.

HB: Bueno, y sobre lo que decía Pato con una metáfora, lo de danzar ante el huracán o ante el temblor: danzar con el temblor para no caerte. Eso tiene que ver con la desorganización que está ocurriendo y con una forma de ir acompañando esta desestructuración de certezas que al menos yo tenía de niño. Por ejemplo, el zapatismo. El neozapatismo irrumpe en el 94 en Chiapas, en México. Y aquí hablo personalmente porque es un fenómeno que si bien pasa a muchos kilómetros de distancia y a muchos siglos de distancia de mi propia realidad, también nos es contemporáneo y de alguna manera sí



Ponte en mi pellejo, 2013. Cortesía Teatro Ojo.

que atraviesa parte de esta desorganización de la mímesis con la que ahora quisiéramos ir acompañando este tiempo. Es decir, lejos de intentar construir la representación de este tiempo, quizá es un poco justo acompañar el momento de desarticulación del tiempo descoyuntado que nos toca vivir.

GP: En la noche, relámpagos, el texto que se publicó a partir del proyecto que lleva el mismo nombre, y en que ustedes habilitaron en un primer momento un foro público para desmontar-intervenir ciertas imágenes de la violencia política mexicana, se narra el momento en el que uno de los participantes del foro —Manuel Hernández— cuestiona el impacto real de ese ejercicio en medio de la urgencia de actuar frente al contexto que atraviesa el país. ¿Activa ese cuestionamiento, en alguna medida, su acción político-estética por venir? Y en este sentido, ¿cómo entender esa compleja y móvil relación entre arte, activismo y política?

HB: Difícilmente imagino una acción directa del arte que logre trastocar alguna estructura importante, económica o política en mi país. Otro tipo de acción necesitaría otras herramientas, otro tipo de organizaciones. Ahora, en un sentido micropolítico, creo que la organización de Teatro Ojo es ya una tentativa política. Pero bueno, no sé si esto es en este caso interesante para una pregunta así. En efecto, cuando el psicoanalista Manuel Hernández en ese ciclo lanza una bomba (no fue el único, Ileana Diéguez de alguna manera ya lo había planteado en ese mismo foro, lo planteó de una manera muy cruda), intentando decir que nos hablábamos entre nosotros mismos a los ya convencidos, a los ya afectados de cierta forma y no a otros. Y desde luego que trastocó, no solo ese proyecto sino de alguna manera también nos trastoca continuamente y aparece de manera más o menos explícita con otras enunciaciones o con otros deseos, incluso: “¿Para qué hacer una obra en este momento?, ¿por qué usar recursos públicos?”, por ejemplo, que eso es algo importante. Normalmente Teatro Ojo trabaja con recursos públicos, ya sea de la Universidad Nacional de México, del Instituto Nacional de Bellas Artes, etcétera. Esas preguntas afectan el proyecto artístico y la formalización, pero difícilmente pensaría que nuestro trabajo tiene siquiera aspiraciones a trastocar estructuras de mayor envergadura, o quizá sí sumarse a un ambiente de preguntas del cual somos apenas una pequeña parte, pero que, por sí misma no puede ni siquiera imaginarse un desplazamiento mínimo. Incluso me parece que es entrar a ciertas sinergias, a ciertas preguntas que con otros artistas, con otros intelectuales, con otros habitantes del país, con otros pueblos, bueno, que intentan abrir potencias de otros, llamémosle así, “posibles”, que tiene que ver más con intentar no tanto explicarnos, pero sí confrontarnos. Intentar otras preguntas es el terreno del arte, intentar detectar otro tipo de síntomas. Podríamos, por ejemplo, discutir la misma política institucional del arte en México, desde la práctica, más allá de si nos involucramos o no en ciertos grupos de protesta, para intentar desorganizar la mímesis, en las

mismas instituciones dedicadas a financiar, a acoger al teatro. Pero sospecho mucho del arte que se quiere transformador. Lo primero que me parecería importante es despejar, desde el sistema del arte, cómo colaboramos, cómo sostenemos o qué pequeñas potencias tenemos ahí de desorganización.

Ese foro donde reunimos a académicos, a especialistas, a artistas, a intervenir a partir de un juego con imágenes fue una especie de excepción para la propia producción de Teatro Ojo. Sucedía en un momento de una particularidad oscura y dolorosa del México contemporáneo, un año y medio después de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, que realmente es el cúmulo de una serie de acontecimientos que no habían tenido esa aparición en el espacio público pero que eran igual de trágicos, y ya llevamos años en eso. Ciertos espacios donde comúnmente trabajábamos parecían o aparecían como imposibilitados, como obturados, como completamente cerrados. Entonces, la pregunta de Manuel Hernández surge en ese contexto pero, por otro lado, lo que me llama la atención de esa pregunta es que creo que también se ubica en algo completamente contrario a lo que hemos estado platicando en esta entrevista sobre Teatro Ojo, porque pareciera que la pregunta era una exigencia por una visibilidad enorme para que ese foro pudiera funcionar. Teatro Ojo no tiene la posibilidad y la capacidad de acceder a esa visibilidad: creo que hay espacios que se hacen justo no por las grandes narrativas que conllevan sino porque se hacen casi como trabajo de hormiga. A veces un grupo de hormigas es capaz de mover el cadáver de otro animal 20 veces más grande que él. Y que a veces eso pasa justo no por el orden de la visibilidad o de lo visible de ese acontecimiento sino, por otro tipo de trabajo que pasa por otro lugar, no siempre se percibe.

GP: Dentro del amplio espectro de modos, soportes y dispositivos a través de los cuales ustedes actúan: ocupaciones del espacio público, prácticas visuales, foros públicos, conferencias performáticas, etcétera, y detrás de la conceptualización que va a generar cada experiencia que proponen, interesaría conocer cómo son sus modos de producción al interior del colectivo. Contabas en el taller que en alguna medida lo que hace Teatro Ojo es reunirse a comer y conversar: a pasar el tiempo. ¿Podrías ahondar en esa cuestión?

MLT: Yo creo que lo que hacemos es dar muchas vueltas a las cosas, como sentarnos en una mesa para hablar y hacer conexiones; una manera similar de desorganizar la mímesis: una cosa nos lleva a otra y después esa cosa a otra y hay conexiones que parece que no son lógicas, pero tienen un recorrido. A mí, a veces me cuesta trabajo pasar de una idea que se dijo anteriormente a una nueva idea que alguien pensó. Después entendí que esa idea no era nueva sino que se iba conformando de lo que habíamos hablado e iba creciendo. Creo que también tiene que ver con estar a la escucha. Se generan ideas aquí y luego cada quien se va y cada quien tiene un entorno, una vida

distinta; entonces de esa vidas se toma lo que le resuena y lo traemos aquí, lo ponemos y eso se desmantela o se deshace o se destruye como hasta llegar a lo casi imperceptible. No sé, hablábamos de un término, "lo infraleve", todo se desmantela hasta llegar a lo más sutil, como el calor que deja un cuerpo que estuvo sentado en algún lugar.

PV: A partir de lo que dice María, pienso en lo que proponía Fernand Deligny, un educador francés que trabajaba con autistas y que intentaba entender las formas de conocimiento que permite esa otra forma de estar, de entender, esa especie como de estatus psíquico. Él lo llama *lo arácnido*, y tiene que ver con dar vueltas e ir tejiendo una telaraña como otra forma de producir conocimiento, saber, entendimiento respecto a las cosas. Y, creo que hay algo de eso, hay algo de arañas en nosotros y a lo mejor en nuestra estética también. Eso sí, como una especie de telaraña no bien hecha sino llevada al infinito donde incluso nosotros mismos la perdemos, la olvidamos, porque no pasa tanto por una especie de principio cognitivo sino una especie de disolución de esos momentos, se disuelve esa telaraña y nos hace funcionar de otra forma, creo.

HB: Las formas de trabajo de Teatro Ojo han venido variando, aunque más o menos parten de lo mismo. En un primer momento, hace 15 años, nos veíamos para ensayar, necesitábamos un salón de ensayos, no sé si había calentamiento previo, pero de entrada había casi las demandas de un proceso teatral al uso. En algún momento, y que coincide también con la lógica de ese desplazamiento del que hemos hablado pues también se van desplazando esos lugares donde uno trabaja. Yo, en términos estrictamente familiares, recuerdo que todas las reuniones ocurren —ya sé que esto es un lugar común— alrededor de la mesa, de una mesa donde se come algo, se bebe y se platica, y se platica y uno no sabe si uno come para poder platicar o también uno platica para poder seguir comiendo. En ese sentido, yo diría que esto es una larga sobremesa que ya lleva muchos años en donde uno comparte la mesa con quien quiere seguir platicando, con quien le interesa. Me interesa, también el hecho de que ninguno de nosotros está compitiendo, por ejemplo, por una lógica de especialización, es decir a pesar de que hay una arquitecta, alguien que estudió sociología, alguien que estudió matemáticas y teatro, sociología y teatro.

PV: Una travesti…

HB: [risas] Una travesti, ciencias políticas y todo, pero eso se abandonó de alguna forma antes de obtener un título, antes de iniciar una carrera como tal y, sin embargo, todo eso está activo en la discusión. Y, de alguna forma, no porque haya intereses en obtener algún tipo de reconocimiento. Y más allá de cualquier cliché sobre la autoría o la muerte del autor y que ya no hay autores, hay algo en este agotar, agotar, girar, girar, girar, donde las ideas, en

algún punto decía Patricio, se olvida de dónde vino aquello. Y en ese olvidar también hay un acto como de amasar algo, quizás hay algo ahí como estar amasando hasta que a lo mejor creíamos que íbamos a hacer un pan dulce y terminó siendo un tamal. Una idea sirvió para algo absolutamente insospechado y aunque esto suena, por un lado, como muy *hippie*, también hay que decir que, quizá, conozco pocos grupos tan [pausa seguida de risas] tan poco *hippie* como Teatro Ojo, en el sentido de que este tiempo tampoco intenta producir una comunidad que vaya más allá de trabajar en Teatro Ojo. No hay una comuna, no vivimos juntos, no hacemos, aunque la metáfora fue amasar, pero no hacemos pan, no sembramos, no tenemos huerto. En ese sentido hay algo que tiene que ver con cómo cada quien sostiene su vida, su vida propia dando clases, siendo académica en una universidad o administrando un apartamento, qué sé yo. Pues también hay un punto donde su propia economía ya no les permite seguir adelante.

PV: Economía de percepción de dinero, pero también economía de deseos. De pronto, la economía de deseos ha sido otra y está bien, digamos, al final de cuentas, por muy viejos que nos hagamos, sabemos que Teatro Ojo no dejará de ser un momento en el tiempo. Hace unos siete años, un poco menos tal vez, las juntas de Teatro Ojo eran larguísimas, eran prácticamente de todo el día, duraban lo que Aristóteles dice que dura una tragedia [risas]. De sol a sol, casi. Las dinámicas han sido muy distintas y van marcando tiempos y temporalidades muy diferentes.

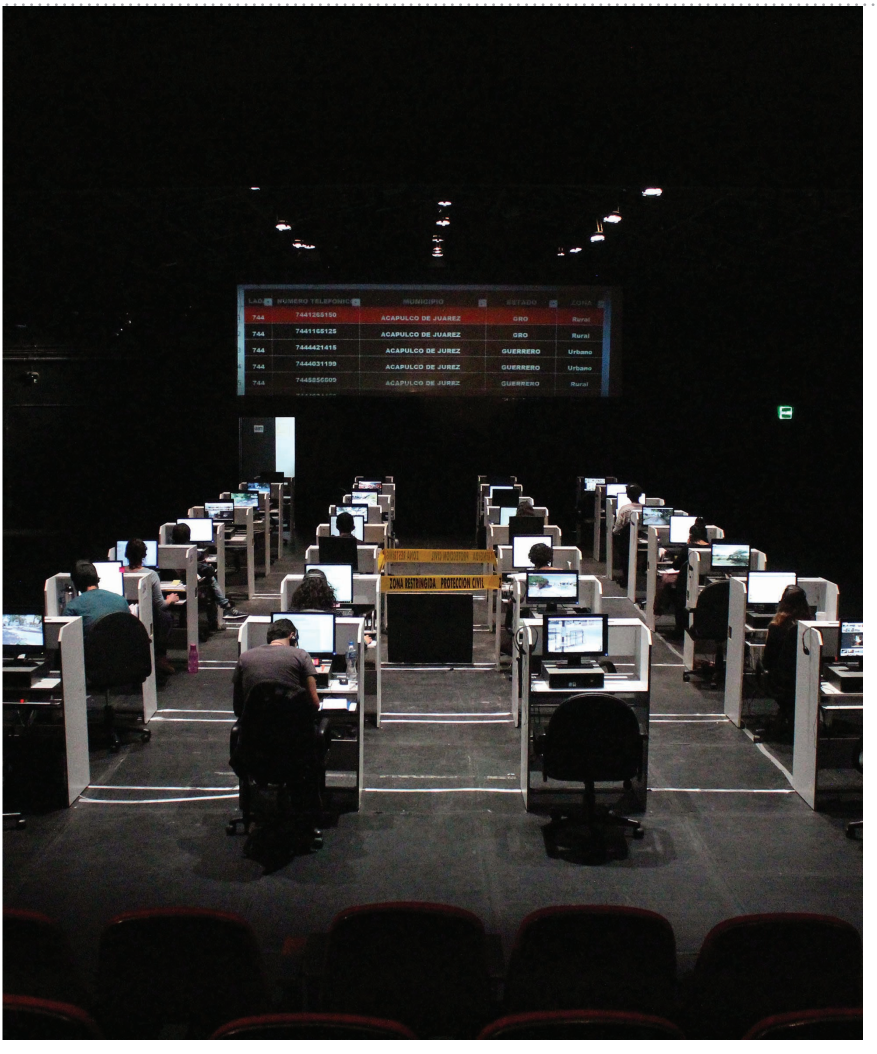
HB: En efecto esta entrevista se ha convertido un poco en este irse retroalimentando, aquí hay comida, aquí hay bebida y todo, incluso seguramente la grabación dejará ver un cambio en la forma de hablar, en los ritmos o incluso en cierta relajación.

PV: Perros y gatos…

HB: Perros y gatos que rodean en efecto, amigos que aparecen...

PV: La lluvia que vino y que se fue...

HB: Por ejemplo, muy al principio de Teatro Ojo había algo como muy presente del canto cardenche, que toda distancia guardada, con el canto de unos peones en el norte de México, que eran peones de las haciendas algodoneras, al final del trabajo se reunían a cantar y su forma, de alguna manera guardaba las pausas que se hacían para cuando llegaba un nuevo peón a integrarse al grupo donde cantaban, bebían, se emborrachaban. Su forma desentonada, entre comillas, de cantar, obedece a cómo va llegando la embriaguez, al cansancio. Es decir, un poco todas esas pausas que, de alguna manera, yo creo que no es difícil percibir en las formas de Teatro Ojo.



Deux ex machina, 2018. Cortesía Teatro Ojo.

PV: ¿Pongo canto cardenche? A ver si es esto lo que queríamos escuchar [suena "Yo ya me voy a morir a los desiertos"]

HB: Pues esto es una canción cardenche, la más querida. Y es esta la forma de producir «acardenchada». A lo mejor somos los peones del capitalismo tardío [risas]. Como las formas van siendo determinadas incluso en su desgarre, en su desentonación, incluso en su imposibilidad de transportarse, ya sea, por ejemplo, en ciertas colaboraciones, nos cuesta colaborar con otros grupos. Y también nos cuesta viajar, nos cuesta mover las piezas aún si nos proponemos lo contrario, hacemos algo muy anclado a un tiempo, un lugar y un grupo de

gente. Solemos trabajar o pedir recursos a las instituciones públicas o a las universidades, ya sea dinero, espacios o articulaciones. Yo siento muy próximo esto a un trabajo de teatro universitario, no estrictamente formal, porque sí que apelamos mucho, por un lado, a una tradición universitaria y, por otro lado, ciertas universidades se lo pueden permitir.

PV: Y porque, digamos, a pesar de la dificultad del trabajo con otros artistas de teatro, lo que sí ha sido muy fecundo y fructífero es el trabajo con gente de otros saberes, en conversaciones con gente de lugares disímiles al nuestro, que nos abren a un montón de mundos.

HB: Sí, siempre hemos estado, no con un académico de cabecera, pero siempre revolotean alrededor de gente que sí está metida de forma más académica, incluso más formal en ciertos procesos de investigación, de escritura, etc.

PV: Sí, hay algunos académicos de cabecera, pero están muertos, afortunadamente [risas].

HB: Bueno, y también desde nuestra no especialización nos vamos llenando de textos. Es decir, hay muy poca formalidad en cómo nos acercamos a cierta información. Desde el primer trabajo de Teatro Ojo, que tenía que ver con física cuántica, ese era un detonador, hasta pensar en formas que provienen más de la etnología, de la antropología o, ahora, de la magia. Nos allegamos al saber de ciertos autores que sí están siempre circundando y luego se van quedando; no los olvidamos pero van perdiendo proximidad aunque siempre están. Quizás ahora lo que está cambiando es cierta epistemología, por ejemplo, de Quignard y Benjamin a las formas de pensar el futuro de ciertos pueblos.

Las formas de salida de una obra también nos permiten tensionar ciertas formas de producción. Es decir, a veces, sí nos interesa estar en un teatro, porque justamente nos interesa pensar las formas, las dinámicas de un teatro, del edificio teatral, institucional, etc. Hay algo en constante tensión también al estar al interior del Estado y trabajar con recursos públicos: ejercitar la tensión continua de formar parte del Estado, de creer que el Estado debe apostar por cierto apoyo a la cultura, por ciertas políticas culturales. Yo no quitaría esa parte de la ecuación de todo lo que normalmente pensamos. La universidad, las instituciones estatales, etcétera. Incluso la idea de recursos públicos, aunque los integrantes de Teatro Ojo no necesariamente viven de recursos públicos; sus trabajos sí apelan a los recursos públicos, porque pensamos que son productos públicos, también.

PV: Bueno, en eso que dices es importante recalcar que por ese motivo la entrada a nuestras obras artísticas no cuesta, pues ya se pagaron a través de impuestos. La relación de transacción de pagar por un boleto para que me den algo

a cambio de ese boleto, no nos interesa. Es decir, la convención de comprar un boleto para un espectáculo determina un montón de cosas, es un intercambio económico que no nos interesa, la relación nos parece que cambia mucho en términos del tiempo, de lo que se espera, etc. No queremos partir de esa relación, que es una relación estrictamente mercantil, digamos, pura y dura, "compro esto y me das lo que compré". Y, si bien ya lo pagaron, justamente a través de impuestos, la mediación de las instituciones estatales produce, me parece, otro tipo de demandas, otro tipo de relación de encuentro.

GP: En la conferencia performática que se llevó a cabo en el marco de las Jornadas de Pensamiento/Acción, sobre uno de los proyectos actuales, "Elucubraciones sobre el posible paradero del Libro Vivo de Xocén", se expuso de manera extensa la investigación que el grupo lleva adelante sobre un momento particular de la política mexicana. Su relación con el/los pasado/pasados, con la/las culturas y con los modos en que estas se inscribe y se escriben en un libro. Una de las preguntas que suscitó su conferencia entre los asistentes fue la deriva teatral que tendrá o no dicha investigación. ¿Podrían referirse a cómo imaginan esa deriva?

PV: Hace unos días entrevisté a un señor, de 98 años, en ese pueblo, en Xocén, y fue una entrevista muy larga en maya. En la entrevista, él hizo toda una crónica de su vida en Xocén, cuando él participó con las fuerzas revolucionarias, etc. Fue una plática que me daba cuenta que era muy bonita [risas] porque, además, la persona que iba a traducir más bien dejó que corriera la entrevista y dijo "ya, en un momento traducimos eso". Y en un momento me dijo "¿alguna pregunta?" y le dije "bueno, ¿podría hablar sobre el Libro Vivo de Xocén?" y ya, se soltó nuevamente a hablar. Y en la dificultad de la traducción lo único que yo iba anotando en el cuaderno donde hacía anotaciones, eran las palabras que decía en español, como para un poco saber qué iba diciendo. Y de alguna manera, pensaba si lo que hacemos sobre Xocén, o las veces que nos hemos aproximado al mundo maya, no dejan de ser eso, como ciertos anclajes desde donde nosotros podemos comprender algo, palabras que aparecen como destellos. Pensaba entonces que hay algo que tiene que ver con un trabajo de traducción imposible de un libro, una especie de preguntas a un mundo que nos es, por un lado, tan próximo, pero al mismo tiempo tan, tan difícil de acceder completamente.

MLT: Como deriva teatral creo que la conferencia misma es algo inacabado que es susceptible de seguir alimentándose. Ahí ya hay un planteamiento escénico desde una posible comisión que estará dedicada a la búsqueda de este libro. Entonces, creo que tiene un potencial enorme para seguir derivando hacia otras culturas, y en otras problemáticas que se plantean desde otras circunstancias no necesariamente en México. Es decir, la conferencia misma está ahí para seguir creciendo como un planteamiento escénico de preguntarnos



Recado negro, 2017. Cortesía Teatro Ojo.

por un libro que busca una comunidad y que se convirtió en un problema de Estado: desde ahí es donde creo que tiene un montón de potenciales derivas en la investigación misma, en el juego que hace un grupo de teatro que reactiva la comisión de búsqueda de un libro. Ahora esto que pone Pato ahí, él, por otro lado, yendo hacia otros territorios del mundo maya pero encontrándose también con Xocén; y creo que todos estamos muy interesados en lo que toca ese libro perdido que sangra y es de un metro por un metro y que va a regresar, está vivo, ¿no? No sé, creo que las posibilidades son infinitas.

PV: ¿Cómo te has imaginado ese libro vivo?

MLT: Me inquieta muchísimo. De repente, es como poner la voz de todos los posibles personajes que pudieron tener contacto con ese libro. Creo que todo lo que se va construyendo es muy interesante, por ejemplo, pensar que estuvo encerrado en el palacio de la Comisaría de Xocén, porque estaba bajo llave para protegerlo, luego fue prestado. Lo interesante de imaginar ese libro es justo todo lo que viene con ello, las potencias de qué puede ser ese libro.

HB: Yo lo veo en muchas dimensiones y en muchos tiempos. Una es la teatralidad misma que implica la falta de ese libro, la teatralidad de la forma de pedirlo al presidente. También está la pregunta sobre si el mismo libro fue una puesta en escena del Laboratorio del Teatro Campesino, que es un grupo de teatro que trabajó en Xocén, y tal vez llegó a darle forma escénica, pidiéndoselo al presidente de turno y produciendo la falta, la necesidad de la aparición de ese libro. La conferencia da cuenta de las posibles organizaciones y desorganizaciones de la representación de ese libro, de lo que ese libro representaba para el presidente, para el Estado mexicano, para el poblador Xocén, etcétera. Luego da lugar a otro tipo de posibilidades. Diría que el ejercicio de intentar poner en escena esto nos podría hacer, nos podría llevar a cosas que no nos pasan por la cabeza a nosotros de lo que podría ser ese libro. Es decir, producir una obra en ese teatro al aire libre, con un árbol sagrado en el centro del escenario al que acuda el pueblo mismo a actuar, a ver, a discutir; es decir, el teatro como un ágora sobre eso que en algún momento les pareció o les sigue pareciendo un problema político. Por otro lado, a los que estamos en la Ciudad de México, con otras preocupaciones, con otros deseos, nos aparece este asunto de la comisión como un asunto para mí muy, muy concreto, muy, en algún sentido, urgente también. Porque nos permite también interrogar al nuevo gobierno, un gobierno que se dice "pro"-pueblos indígenas, que intenta pro-mover, rescatar, activar, fomentar tradiciones, costumbres, tradiciones, etcétera, de los pueblos originarios. Un gobierno, además, que ha apelado de forma magistral a estrategias teatrales no solo para llegar y hacerse del poder sino para ejercerlo y comunicarse. La comunicación política como una de las formas de teatralidad más complejas, más efectivas. Y en ese sentido, lo asumo casi como un reto a Teatro Ojo. Si Teatro Ojo puede interrogar esas formas del poder político actual en México. Y yo diría que va más allá de esto: para pensar las formas de comunicación del lenguaje, de articulación de deseos, economías, de formas de hablar. Nos interesa ver si este gobierno estaría dispuesto a asumir el problema del Libro Sagrado de Xocen, entendiendo que tiene otros problemas de desapariciones y de búsquedas: de 43 estudiantes de Ayotzinapa, miles y miles de desaparecidos por todo el territorio nacional, de criminales, etc. Tiene muchas otras cosas que buscar. Sin embargo, ¿Le podrá interesar al presidente de la República asumir como propio el problema de un libro que dice el futuro y que a un pueblo le falta y del cual depende una soberanía perdida?

PV: Lo que me parece fascinante de esto que platica Héctor es si nosotros y creo que lo hemos intentado y lo hemos imaginado, a lo mejor solo por las condiciones de este momento, podríamos ser el puente que acerque cosas entre el gobierno, entre el poder y estos otros centros del mundo, que son el mundo maya. Digamos, en este caso específico, el Libro Vivo, entre otras cosas, pensaría yo, que están ahí, alrededor y que son apremiantes y que sí están esperando, están en la antesala del rostro de este gobierno.

GP: En ese sentido, ¿pueden, para finalizar, contarnos sobre sus próximos proyectos, y cómo estos dialogan con los que han venido haciendo en los últimos años?

HB: Tenemos proyectos en curso con ciertas particularidades. Patricio, por ejemplo, lleva un proyecto que es suyo, que es sobre presagios de un ciclo nuevo. Laura Furlan, por su cuenta, lleva otro proyecto sobre una lectura de Marx que se llama *Los hilos sueltos de Marx*; y, aunque no sé si esto tenga importancia, pero como tal, Teatro Ojo, seguramente llevará un buen tiempo en esto de la búsqueda del Libro Sagrado de Xocén y eso se vincula con algún otro proyecto que ahora se emplaza en Madrid y que tiene que ver con la muerte de Mame Mbaye, un mantero senegalés, migrante que llega a Madrid y, al ser perseguido por la policía madrileña, en su carrera y por un severo agotamiento, se le revienta el corazón y muere sin ser siquiera tocado por la policía. Y esto nos parece que le da forma —no es que sea ni el único caso, ni el primero—, a otro tipo de violencia que tiene que ver con las relaciones para encontrar, para escuchar el latido del corazón ya sea en dispositivos policíacos o en dispositivos afectivos como podrían ser los del arte. Si consideramos que el latido también comparte raíces etimológicas con la idea de «gruñido», el gruñido que lanza un perro de caza cuando está persiguiendo a su presa y que puede producir la muerte o puede producir el reconocimiento. Pensar esta imbricación, este entresijo entre máquinas, cuerpos, pulsaciones, ritmos, persecuciones, muerte, la vida de las mercancías, la confusión entre cuerpos, personas, objetos, es un tema de investigación que, por otro lado, no es más que una ramificación de otro tema quizá más vasto, más amplio, que es el tema del abandono. Estamos trabajando la relación entre petróleo y violencia, petróleo y arte, petróleo y progreso, petróleo y producción en un lugar en México que hoy día es quizá una de las ciudades más violentas de México, Salamanca, donde estamos haciendo un proyecto relativo a la relación entre arte, petróleo, economía, violencia y abandono.

El Estado mexicano apostó por el petróleo como el sustento de la economía e incluso el sustento de la lógica de soberanía nacional. Entonces, estamos trabajando en cómo esto se vincula, con la figura del abandonado como un cuerpo, un lugar o incluso como un proyecto cultural. No quedan ni adentro ni afuera de la ley, que quedan en una suerte de limbo en la que ni son ilegales ni son anómalos, ni son parte de un proyecto nacional ni cultural mexicano. Entonces esta imbricación, entre cuerpos, técnicas, historia, esclavitud, neoesclavitud, violencia, pues son más o menos lo que le da forma.

PV: Me quedé pensando en algo que comentabas sobre Xocén, Héctor, en la pregunta anterior, y que es un tema revisado y discutido por la antropología en principio de todo el siglo XX, pero que creo que sí es importante revisar,

reactualizar y que tendría que ver con la pregunta sobre las colonizaciones de los imaginarios. En ese sentido, se vuelve una especie de un lugar común pensar que solo la colonización de lo imaginario sucedió en comunidades o espacios indígenas: creo que hay algo que es más difícil tal vez de decir, pero que creo que sí aparece la urgencia por preguntarnos sobre nuestra propia colonización también. Creo que es eso: poner en cuestión esos tiempos y preguntarnos sobre el lugar complicado, difícil de decir, difícil de asumir de nuestra propia historia colonial, colonizante y nuestro presente también: colonial y colonizante y colonizado, además. **post(s)**

LINK

Reflexión teórico-práctica

GP **Gabriela Ponce:**
Antes de empezar a hacer esta edición de post(s) consideramos hacer una publicación concentrada solo en Ecuador. Teníamos mucho interés en hacer una suerte de reflexión sobre las prácticas contemporáneas locales, pero nos fuimos abriendo, incluimos textos de Teatro Ojo, Rebecca Schneider, Laboratorio escénico de experimentación social, Jean-Frédéric Chevallier, entre otros autores que aparecen en la edición. En el área de Artes Escénicas de la Universidad San Francisco de Quito, junto con Marcela Correa, nos interesa pensar qué ocurre en relación con las prácticas contemporáneas y expandidas, nos interesan mucho sus lenguajes, viendo lo que ha estado pasando regionalmente y quizá podríamos empezar por ahí: ¿cómo observas también esas prácticas acá...?

GM **Genoveva Mora:**
Esa parte está dura. Este año he visto poco teatro. Me van a decir “qué pesada”, pero tengo una razón compleja y sencilla a la vez: porque no cambian. Ya no quiero ir al teatro a no ser que sea una obra que va a mostrar otros matices. El teatro convencional se ha estacionado. O sea, es arriesgado decir esto porque es casi generalizar. Sí hay cuestiones aisladas y gente que se está planteando cosas nuevas, pero en general hay un aletargamiento que viene desde hace algún rato…

GP **Gabriela Ponce:**
Pero, ¿a qué crees que se debe ese estancamiento del que hablas?

GM **Genoveva Mora:**
Yo creo que es un tema que está ligado, en buena parte, a la formación y a la falta de interrelación. Creo que falta una revisión en los programas de las escuelas y falta autocrítica. Incluso antes se leía más. En *El Apuntador* hemos bajado la guardia por dis-

Fecha envío: 09/11/2019
Fecha aceptación: 19/11/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1588
Cómo citar: Correa, M., Garzón, A., Genoveva, M., Gabriela, P. (2019). Link. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 175-183). Quito: USFQ PRESS.

tintas razones, la economía, sí, pero también es porque es difícil sostener, no hay mucha gente que escriba. Entonces se convierte en una "monomirada" desde dos o tres personas y eso es muy escaso. Entonces también en ese sentido tampoco se da una discusión; por todos lados nos vamos quedando. Recuerdo las conversaciones que impulsaba Malayerba o las mesas de discusión en el festival de Susana Nicolalde, como momentos para hablar de los proyectos, de cómo se llegaba a las obras… Y tenemos un defecto: que somos muy anecdóticos. Empezar por la anécdota es natural, pero no hemos dado el paso para teorizar: ¿dónde está el pensamiento sobre el teatro, un pensamiento no coyuntural?

AG **Anamaría Garzón:**
El distanciamiento también con lo teórico me recuerda a la introducción de Hugo Burgos en la primera edición de post(s). Él hablaba de la falsa dicotomía teoría-praxis, que en lo que dices no se siente como falsa, sino como una idea muy acentuada en distintos campos del arte…

GM **Genoveva Mora:**
Creo que en danza han pasado cosas distintas a las del teatro. *Cartografías*[1], fue el inicio de algo. También podemos pensar en las publicaciones de Ernesto Ortiz, Coco Maldonado…

MC **Marcela Correa:**
Fabián Barba…

GP **Gabriela Ponce:**
Esteban Donoso que está acabando su doctorado y ha publicado algunos artículos.

GM **Genoveva Mora:**
Bertha Díaz…

1 Se refiere a la publicación *Cartografía Crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*. Fue una publicación de dos tomos publicada por El Apuntador e impresa por la Casa de la Cultura en 2015

GP

Gabriela Ponce:

Pero sí, en general, hay un prejuicio contra la teoría, porque justamente hay una división tan marcada, que se piensa que la experiencia o la práctica es ajena al pensamiento…

MC

Marcela Correa:

Yo veo, al menos desde la danza, que es un arte muy joven. Todos los exponentes, a excepción de Raymond Maugé están vivos, o sea que esta es una nueva generación que recién inicia y va creciendo. Y en varias conferencias y eventos que se han dado recientemente hay un modo distinto de ver el trabajo. Por ejemplo, están estas chicas, *Analogía*,[2] que tejen entre ellas y desde ahí van produciendo, en vez de producir desde una cabeza coreográfica, que vendría al estilo de los viejos maestros como Wilson Pico, Klever Viera, Terry Araujo… Eran ellos los que sabían y nosotros —bailarines— los que no sabíamos. Entonces ahí no se producía conocimiento, era una herencia, donde no tenías que saber, porque otro ya sabía. Esa posición está cambiando, se está abriendo, la gente está pensando en averiguar… en un pensamiento más femenino, es como una forma de decir: "no, bueno yo no sé, ¿cómo indago?, ¿cómo pregunto?".

GM

Genoveva Mora:

Puede ser. Pero, de todas maneras, yo creo que sí se han dado ya esos quiebres. Tu grupo, Marcela, hizo uno de ellos cuando dejaron el Frente de Danza Independiente, cuando decidieron atreverse a crear, asumieron algo que antes era patrimonio de los maestros[3]. Entonces, esas chicas, la gente joven, no viene con miedo, se lanzan y, aunque pueden equivocarse, es siempre un primer paso.

GP

Gabriela Ponce:

Claro, sí ha habido como una trampa dentro de la idea de la creación colectiva y del trabajo colectivo que ha estado tan asociado al

2 *Analogía,* cinco trabajos unipersolanes de corto formato fue un proyecto que se realizó entre 2016 y 2017. Las creadoras fueron Natalia Buñay, Tani Revelo Flor, Gabriela Paredes Pazmiño, Anna Jácome y Denise Neira Vieira

3 Se refiere al proyecto *No más luna en el agua*, creado en 1997 por las mujeres del Frente de Danza Independiente, en ese entonces: Cecilia Andrade, Josie Cáceres, Mónica Thiel, Irina Pontón y Carolina Vásconez. Tuvo seis ediciones.

teatro, que ha sido un trabajo más bien bastante jerarquizado y ha propiciado unos sistemas de opresión e invisibilización; entonces es bastante complejo en el ámbito de las políticas que también se han manejado dentro de una supuesta escena colectiva que ha dado pie a que existan grandes maestros que, al menos en el teatro, yo siento que no han cuestionado esos modos de creación, que siento que en otros espacios, en otros lugares, sí ha pasado, que me parece que es problemático y que también siento que han limitado algunas preguntas que en otros escenarios sí se han hecho los creadores teatrales en la región y que aquí ni de lejos…

GM **Genoveva Mora:**
Yo creo que sí hay gente, no mucha, que se ha cuestionado. Tal vez en el Estudio de Actores, porque sí ves que dirige uno, dirige el otro, propone uno, propone otro, no sé qué pase adentro.

GP **Gabriela Ponce:**
Claro, pero es la misma lógica de la dirección…

GM **Genoveva Mora:**
…de la figura singular

GP **Gabriela Ponce:**
Claro, yo me refería a esos modos de creación que no se han cuestionado en la jerarquía y no solo de las personas sino de los lenguajes. Todavía hay un teatro que está súper concentrado en el texto, en una modalidad de puesta en escena que está circunscrita al escenario, al teatro, a la arquitectura del teatro. Y sobre el mismo *performance*, que ha llegado súper tarde y no ha sido un lenguaje muy comprendido desde la fuerza conceptual que tiene…

GM **Genoveva Mora:**
Pero también ahí regresamos a otro tema, que pasaba mucho: no miras atrás; entonces crees que lo que haces es nuevo. Y de ese tema, viene otro: la falta de exigencia propia. Se sienten hartos vacíos. Yo no veo gente del teatro en el teatro, por ejemplo.

GP **Gabriela Ponce:**
Es que también hay una dificultad de acceso a textos, acceso a referentes. Es difícil, no hay bibliotecas especializadas…

GM **Genoveva Mora:**
Es que ahí también hay otra complejidad. O sea, ¿quién te forma para ser actor? Por eso yo creo que la filosofía de la Universidad de Cuenca es interesante: "No te estoy diciendo que sales ni de bailarín ni de actor: te estoy dando las herramientas para que escojas si quieres ser un creador, si quieres ser un director"… Va por ahí y también falta más. Pero por ahí, tal vez, debe ser, y eso hace que quien tiene la necesidad vaya a buscar.

GP **Gabriela Ponce:**
Sí, pero creo que tienes que tener unas herramientas de búsqueda que no están dadas en ningún espacio…

GM **Genoveva Mora:**
Es que yo creo que también es un tema, para mí, de lectura…

GP **Gabriela Ponce:**
Claro, pero también ahí la crítica debería jugar un papel importantísimo: la crítica, el pensamiento. Pero hay muy poco, hay muy poca comprensión de lo que es la crítica también. Todo el mundo le tiene pánico a la crítica porque van a venir a ver tu obra o no les va a gustar…

GM **Genoveva Mora:**
Pero también hay otra cosa que, justamente, es el agotamiento que yo tengo: ¿qué es lo esperado? Lo esperado es que hable puntualmente de esto porque…

GP **Gabriela Ponce:**
Porque te es útil…

GM **Genoveva Mora:**
Yo creo que también frente a eso han pasado cosas buenas. O sea, pienso, por ejemplo, que, mal o bien, apareció *El Apuntador* hace 15 años y aunque hemos tenido broncas, desencuentros, todo lo que se quiera, la gente sí piensa que alguien va a leer sobre lo que hace. *Diálogos con la danza*, que fue un proyecto que empezó con Red Sudamericana de Danza en Uruguay y junto con Josie Cáceres y Tamia Guayasamín, reprodujimos en Ecuador, sí fue un quiebre en la danza. Terminábamos felices de ver a la gente dispuesta y

preguntándose, pensando… Y no se sintieron atacadas al escuchar "hablemos sobre lo que estás proponiendo". Creo que, sobre todo la gente que estaba empezando, entendió algunas cosas

AG

Anamaría Garzón:

Viendo desde afuera, tengo la impresión de que las fronteras, en las áreas de trabajo escénico están súper marcadas, pero una de las premisas del trabajo en *performance* es justamente borrar fronteras. Y, sin embargo, aquí siento que todavía hay una frontera muy puesta entre áreas y a los *performers* no necesariamente se le incluye dentro de estos espacios danza-teatro sino que más bien están vinculados a las artes visuales…

GP

Gabriela Ponce:

Sí, es que creo que eso tiene relación, otra vez, con la jerarquía, con unos modos de creación que no renuncian o que no se cuestionan el problema de la autoría, de la autoridad. Porque el rato que te pones a dialogar con otras disciplinas y abres esas fronteras, por lo menos tienes que renunciar a unos modos de hacer que son autoritarios… Entonces, siento que pasa un poco por ahí y pasa un poco porque en general nos cuesta mucho, nos ha costado mucho, hacernos preguntas con respecto a por qué hacemos lo que hacemos, con quién lo hacemos, sino esas cosas están un poco dadas... Por ejemplo, lo interdisciplinar se comprende como "vamos a trabajar muchos: alguien desde la música, alguien desde…" Pero no se comprende como si de verdad todos somos creadores, todos vamos a pensar y todos vamos a conceptualizar esto y hacerlo, o sea, como un modo de creación, no importa cómo se llame, no importa quién está en el escenario y quién está afuera y cómo estamos en el escenario. No se entiende así, aparece siempre la disciplina y se convierte en un "sí, sí, vamos a colaborar, pero, bueno, tú eres la directora; vamos a colaborar, pero yo, a la final, mi reflexión la llevo al terreno del sonido y lo que te hago es...". Entonces, todas esas preguntas de verdad no se han removido de modo que habiliten otras escenas.

GM

Genoveva Mora:

Yo creo que sí incide en nuestra condición social, económica; o sea, sí incide, porque, a ver, ¿dónde trabaja la gente? Si nosotros

tuviéramos en esta ciudad, que no es una cosa imposible de lograr, un espacio donde hay 10 salas para trabajar, unos fondos, hay un encuentro, porque también las condiciones en las que la gente trabaja son muy precarias en bastantes casos…

MC **Marcela Correa:**
Y muy atomizadas… Atomizadas en todos los sentidos.

GP **Gabriela Ponce:**
Igual faltan políticas desde el Estado, o sea, es una complejidad. Sin embargo, hay unos gremios que están trabajando y están activándose…

MC **Marcela Correa:**
Sí, ahora hay gremios y eso es algo que antes no lográbamos tener.

GM **Genoveva Mora:**
En diciembre 2019, sale la última edición de *El Apuntador*. No vamos a publicar más. Quiero que se quede la página en internet, pero quiero pensar en otro proyecto, revisar temas, cómo se trabaja, cómo se piensa… Con las condiciones que tenemos, hemos pensado solo en la coyuntura, pero es tiempo de pasar a otra cosa.

MC **Marcela Correa:**
Ya tiene que haber nuevas generaciones que tomen la posta con esa nueva energía, eso es justo la pregunta que yo te estoy haciendo; o sea, tú no puedes llegar con esto 20 años con la misma energía, sino que tendría que haber una multiplicación de gente interesada…

GP **Gabriela Ponce:**
Sí y también habría que leer críticamente estos nuevos modos de trabajo, como el microteatro, por ejemplo, que está movilizando un montón de gente… Tengo prejuicios sobre eso, porque no comprendo, pero me gustaría comprender, porque quizá ese tipo de modalidades y formatos nos pueden hacer revisar cómo hemos venido haciendo teatro y por qué la gente accede a esas otras formas de teatro y les gusta. No se trata de pensar que a la gente no le guste el teatro, si no que hay un desfase con el público que

está clarísimo y que tendríamos que comenzar a preguntarnos críticamente por qué ocurre…

GM **Genoveva Mora:**
Pero, ¿cómo se logra aunar esta preocupación, esta necesidad, esta cuestión?

GP **Gabriela Ponce:**
No sé si es una respuesta, pero acabo de asistir a un encuentro llamado *Cartografías de la disidencia, lo femenino en la literatura*, en la Casa Benjamín Carrión, y siento que la respuesta está en unas comunidades que se arman por fuera de las lógicas de los gremios o de las instituciones… Son comunidades de afecto que colaboran, que no son mezquinas, que tienen las ganas de dialogar…

MC **Marcela Correa:**
Sí, hay unos nuevos posibilitadores, además están las universidades y me gustaría que la Compañía Nacional de Danza esté más presente en ese rol.

GP **Gabriela Ponce:**
Sí, y creo que también está en las universidades el desmontar ciertos prejuicios, ciertos presupuestos equívocos como la relación entre la praxis y el pensamiento. Pensando en la misma idea de investigación en artes, me doy cuenta de las dificultades que tenemos para entender lo que es investigar en artes. La misma noción de investigación en artes escénicas está ya establecida de un modo que tiene que revisarse. Entonces, siento que sí nos corresponde hacer esos desmontajes… post(s)

Marcela Correa, Coordinadora del área de Artes Escénicas, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Miguel de Santiago, oficina 303. Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo: mcorrea@usfq.edu.ec
• MA Terapias por las Artes Expresivas, Lesley University, Boston, MA, Estados Unidos
• Directora de Talvez Danza Contemporánea.

Anamaría Garzón Mantilla, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Casa Tomate, oficina 304. Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo: agarzon@usfq.edu.ec
• MA Contemporary Art, Sotheby's Institute of Art, New York, EE.UU.

Genoveva Mora: Crítica e investigadora de danza y teatro. Directora/Fundadora de la revista de artes escénicas El Apuntador.
Correo: genovevamorat@gmail.com
• Master en Estudios de la Cultura, mención en Arte.
• Licenciatura en Lengua y Literatura.

Gabriela Ponce, profesora del área de Artes Escénicas, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Miguel de Santiago, oficina 303. Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo: gponcep@usfq.edu.ec
• MFA en Dirección de Teatro, Universidad de Illinois, Estados Unidos
• Posgrado en Filosofía, Universidad Católica de Quito, Ecuador

VIDERE

Galería

BUSCAMOS EN EL SILENCIO DE LAS COSAS

Giulianna Zambrano

Giulianna Zambrano, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades COCISOH, Campus Cumbayá, edificio Hayek, oficina H101d, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo electrónico: mgzambrano@usfq.edu.ec
• Ph.D. en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Texas en Austin
• MA FLACSO – Ecuador, Ciencias Políticas

En noviembre de 2017, estrené la obra-instalación-documental *Buscamos en el silencio de las cosa*s en Casa Mitómana (Quito) como fin de una residencia artística guiada por Shaday Larios y Jomi Oligor de Oligor y Microscopía. La obra explora la poética de objetos encontrados en Bahía de Caráquez después del catastrófico terremoto del 16 de abril de 2016, en relación con la memoria propia, familiar y colectiva de la ciudad. Con los restos de casas perdidas y de historias de desplazamientos forzados por la inviabilidad del antiguo lugar habitado, esta pieza se enfrenta a cómo construir desde lo que queda y lo que fue, cómo recordar desde las grietas, cómo la materia y la memoria se transforman y se resignifican. En la obra, se construye un espacio de memoria habitable y habitada por historias familiares y reflexiones sobre la vulnerabilidad, el recuerdo, la pérdida y la resiliencia. Es una invitación a mirar el instante en el que todo se transforma. La obra tuvo una temporada en Casa Mitómana en abril de 2018 y se exhibió parte de la misma en la galería Khôra en julio 2018. *Buscamos en el silencio de las cosas* es ganadora del premio de Trayectos del inter·actos: Encuentros Públicos de Arte y se presentó en Guayaquil y Bahía de Caráquez en noviembre de 2018. Además, fue invitada a Encuentro Internacional Retablo Abierto en La Habana y Matazas, Cuba, como parte del Circuito de Memoria Material en abril 2019.

Fecha envío: 05/05/2019
Fecha aceptación: 05/06/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1536
Cómo citar: Zambrano, G. (2019). Buscamos en el silencio de las cosas. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 186-209). Quito: USFQ PRESS.

FICHA TÉCNICA

Giulianna Zambrano (investigación, instalación, performance y textos)
Daniel Llanos (documental)
Camila Morejón (instalación)
María José Terán (vestuario)
Alex Jiménez (diseño de iluminación)
Juan José Alomía y Sebastián Benalcázar (fotos de objetario)
Isadora Romero y Misha Vallejo (fotos Polaroid del proyecto Puño y Letra)
Andrés Noboa (música)
Miguel Ángel Avilés (asistente de montaje)
Daniel Mena y Lorena Castañeda (luces y sonido en Casa Mitómana)
Cristina Yépez (dibujos en Khôra)
María del Carmen Ordóñez y Nicolás Saavedra (montaje en Khôra)




Ministerio de Turismo
EcuadorCosta
Ecuador

Esta historia empieza la primera vez que vi cómo se demolía una casa, **quizá es una historia de casas.** Alguien planifica cómo armarlas pero no siempre cómo se desarman o se rearman.

¿El inicio de una casa es el piso o son las columnas?

*

"A Bahía fuimos en agosto de 1985, cuando mis ñañas pasaban vacaciones en Bahía. Por el calor pasé fastidiosa", dice mi primer diario de infancia, con la caligrafía de mi mamá. (Primer viaje: el día que conocí el mar)

Nací en 1984. **¿Cuántos viajes más habré hecho a Bahía?**

"El 8 de septiembre de 1987 me fui escaleras abajo en la casa de mi abuelita." (Primera casa de la abuela: escalera)

En los álbumes de fotos: familia, cumpleaños, playa, mar, casas, calles.

*

Fueron 52 segundos. **El sacudón duró 52 segundos.**

¿Cómo se sienten 52 segundos cerca del epicentro de un terremoto de 7.8 grados?

En Quito, el sacudón lo viví en mi casa, después un salto al clóset,
la voz de un amigo preguntándome qué pasaba. Su cara, mi cara.

Va a pasar, va a parar.

52 segundos pasan
51, 50, 49

en un momento, la luz se apaga

¿te acuerdas dónde estabas? ¿te acuerdas con quién estabas?
¿te acuerdas cómo se sentía tu panza? ¿la garganta?
¿las cosas que pasaban por tu cabeza?

35, 34, 33, 32

¿estabas adentro o afuera?
¿las cosas que sentías, las cosas que pasaban por tu cabeza?
¿las sonidos que entraban en tus oídos?
¿podías mover las piernas?

5, 4, 3, 2, 1

Después todo fue tiniebla. Dicen que no se veía nada, no se entendía nada. El mar hacía ruidos, no sonidos de mar, ruidos. Había una polvareda leve como niebla.




¿cómo se siente esa niebla?
¿cómo se ve a la luz posterior?

****

¿Se perdieron muchas cosas?

A veces sobraron las maletas.

Encuentro algunas en la ruta que se van llenando de ese silencio primero.



*

¿Cuál es la fuerza aleatoria que elige lo que queda?
Si cada minuto ocurren en la Tierra cinco sismos, ¿cuál es la fuerza que hizo que estuviéramos o no, o que repitiéramos la cita en los más fuertes?

4 de agosto de 1998, 1:59 pm
16 de abril de 2016, 6:58 pm

Un artista transforma la naturaleza en obra: la escultura del mármol, de la madera, la metalurgia, cuerpo en movimiento es danza. En el silencio de las cosas es la naturaleza quien juega con objetos humanos.

¿es esto material humano?

¿Quién es el artista de esta nueva fisonomía de las cosas?

*

En esta historia, hay medias paredes, medios pisos, un baño que cuelga de un segundo piso, hay zapatos que no calzan…

…aretes que resisten juntos el olvido de un año, como abrazados debajo de lo que fue una casa; un plato de cristal soporta el peso de una vivienda desplomada.



sobrevive,

sobreviven.



*

A veces la mente se vuelve matemática en esta búsqueda.

¿cuántas volquetas pueden cargar el peso de una casa de dos pisos?
¿cuántos montones de escombros deja un edificio?
¿a dónde van a parar? y ahí, ¿cuántos montones los acompañan?
¿cuántas pedazos de piedra, madera, vidrio, baldosa deja una villa? uno, dos, tres, cuatro, cinco...

En una escombrera, mueren las respuestas…

por acumulación
por acumulación

Pero, **hay verdades microscópicas**.

¿puede la magnitud de un movimiento telúrico leerse en un doblez?

Las verdades microscópicas no tienen que ver con temas ni cálculos, sino con miradas. Recuerdan la mesa de disección de la escuela, en la que se indagaba en una lombriz en búsqueda de sus corazones pequeñitos.

Una casa que ha perdido la cuarta pared
deja su corazón expuesto (como la lombriz).

*

Alguien cocina, en el segundo 37, quizá una olla cae, un año después una planicie se siente como grito en la planta del pie.

olla
óxido
doblez
polvo
escombro
parte
astilla
ruptura
esquina
grieta

¿cómo se lee la memoria de una grieta? ¿de un recoveco con polvo acumulado, con polvo acumulado por desuso o abandono.

Hay cajones que abrí que no pude cerrar.

Un cristo partido, se revela cristo de la misericordia por dos rayos; un control remoto que presenció dos terremotos, una demolición y volquetas, por casi 20 años habitó las ruinas del titanic de Bahía; cuando lo encontré, estaba en tres partes, una por catástrofe, pero con que fuerza se aferraba al terreno baldío, era como si patitas de plástico le salieran de cada uno de sus quiebres, como diciendo esto es mío, habito calle Mateus y Octavio Viteri.



***

Una historia es como una casa con cuartos.

¿alguna vez has escrito un mensaje en la pared?, ¿sabes? estuve aquí, son las 2:10 y nunca apareciste; me voy, tú no cambias. No vales ni mierda.

Alguna vez las paredes de un cuarto con un mensaje escrito se desmoronan, el mensaje se vuelve código.

estuve, 2:10. nunca. me voy. no vales.



*

En un minuto se revela una Polaroid.
En un minuto un corazón late 80 veces.

Si este enchufe estuviera integrado sería el impulso eléctrico de esta casa, sería su corazón, con su arteria y su vena bombeando.

No eliges el cuarto de la casa ni el minuto de la historia donde algo va a pasar.

Cuenta mi abuela, que estaba sentada en el balcón con su amiga Florita cuando se dio cuenta de que los pájaros no revoloteaban cerca de la baranda como de costumbre. Recuerda que mi bisabuela Josefa le decía que hay que tener cuidado cuando la naturaleza se queda quieta; segundos más tarde, el sacudón la encontró cerca de la escalera.

Escalones de agua para los pies sobre la tierra.

Ahora, cuando lo cuenta, bromea, dice que se lo contó a Florita, pero se le olvidó avisarle al resto de la ciudad.

Cuando el interior de una casa queda expuesto, parecen revolotear secretos guardados en los armarios y gavetas. Un cajón perdido de su cajonera.

*

¿Puedes pensar el minuto de tu vida en que todo cambió?
¿Quién elige lo que queda?
Hay remanentes, restos, retazos.



*

¿Cómo se parte una historia?

En inglés, la palabra crane *quiere decir grúa, también levantar con una grúa, remover con una grúa;* crane *es también grulla, ese pájaro de las promesas.*

En la cuantificación de la magnitud de la fuerza telúrica, entendí que un brazo de metal puede ser el fin de una piedra agrietada.

Tijera le gana a piedra.

Pero también que los objetos que estaban dejan una huella, la huella de su peso, y que por más infraleve que sea, en algunos idiomas hasta tiene nombre.

En el rescate de cosas del esqueleto de una casa apuntalada por bambús, busqué las plantas; tengo en mi casa plantas de la primera casa que vi demolerse.

¿Quién elige lo que queda?

Una casa es un lugar para habitar,
un espacio con objetos que se vuelven memoria.
La casa de mi abuela es una casa que vuela,
como las muchas casas que componen este universo
en espera de las mil grullas.


FILANBANCO
FILANBANCO



PRAXIS

Ensayos sobre la práctica artística

¿INVESTIGACIÓN O TÉCNICA? NUEVE TESIS SOBRE EL FUTURO DE UNA EDUCACIÓN PARA LAS ARTES ESCÉNICAS

Heiner Goebbels

La versión original de este ensayo, "Research or craftsmanship? Nine theses on the future of an education for the performing arts" fue publicada por primera vez en el libro *Aesthetics of Absence. Texts on Theatre*, de Routlegde, en el 2015. Ese libro compila una serie de ensayos de Heiner Goebbels, a quién agradecemos por autorizar esta traducción.

Heiner Goebbels, compositor y director. Profesor del Institute for Applied Theatre Studies, Justus Liebig University, Giessen (1999-18). Presidente de Theatre Academy Hessen (2006-18). Director artístico del International Festival of the Arts RUHRTRIENNALE (2012-14). Correo electrónico: heinergoebbels@gmail.com

1

Cuando hablamos de educación en las artes escénicas, hablamos del final de una larga cadena. Los conservatorios de teatro y escuelas para bailarines, cantantes, instrumentistas, actores, directores, escenógrafos y diseñadores de vestuario son el resultado del largo desarrollo de una convención estética. Todos estos centros de formación se fundaron con el único propósito de proporcionar nuevos talentos a las instituciones que noche tras noche realizan *ballets*, óperas, conciertos, teatro y musicales. Son el resultado de una práctica artística existente que tiene al menos 100 años —las premisas básicas para la formación en ópera son bastante más antiguas—. No fueron construidos para renovar la estética, tampoco para provocar el cuestionamiento de las estructuras o instituciones para las que se educan. Así, la capacitación para el "mercado" existente, es el último y más inerte eslabón en una cadena de formas del arte, instituciones artísticas y educación para el arte.

Que los graduados tengan la posibilidad de obtener trabajos confiables en los teatros y salas de ópera es un objetivo importante, pero sería irresponsable no prepararlos también para un futuro quizá más precario y mucho más complejo. Con cada generación de graduados estamos en peligro de legitimar y grabar en piedra la comprensión predominante de las disciplinas artísticas, tal como son representadas por las instituciones.

En cambio, deberíamos educar a jóvenes artistas inteligentes que también sean capaces de desarrollar su propia estética. Y, como sus maestros, no deberíamos pretender que ya sabemos cómo debería lucir aquello. No lo sabemos. El futuro de las artes escénicas es, espero, impredecible; y para preparar a nuestros estudiantes para esta compleja realidad, tenemos que involucrarlos en nuestra propia investigación y posicionarlos para conducir sus propios experimentos.

Fecha envío: 17/11/2019
Fecha aceptación: 27/11/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1538
Cómo citar: Goebbels, H. (2019). ¿Investigación o técnica? Nueve tesis sobre el futuro de una educación para las artes escénicas. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 212-220). Quito: USFQ PRESS.

2

Cada oficio, cada técnica es ideológica. El entrenamiento de la voz puede extinguir el sonido de una personalidad, puede hacer que la biografía, el acento, la particularidad de una propia voz sean inaudibles, para ajustarse a un estándar estético dictado. Cosas similares pueden también ocurrir para la técnica del canto u otras áreas. Ciertas escuelas de dirección aún luchan artísticamente para formar actores o pensar en estrategias de puesta en escena frente a textos no psicológicos y posdramáticos sin diálogo o sin una narrativa lineal. Rara vez, en la formación de actores, se encuentran técnicas formales "exteriores" más allá de la "empatía". Muchos métodos de entrenamiento quieren que creamos que las convenciones clásicas son "naturales". Y la ignorancia sobre los logros de la vanguardia teatral a principios del siglo XX nos arroja más y más atrás históricamente. ¿Cuánto tiempo tuvo que pasar (y cuántas producciones de Robert Wilson hemos visto) para que se tome en serio eso de lo que Adolphe Appia ya se percató: que la luz puede ser una forma de arte independiente en el escenario y no solo una forma de hacer visibles a los actores o los decorados?

Necesitamos de la riqueza que nos proporciona la investigación artística en lugar de concentrarnos en la técnica clásica y sus métodos de entrenamiento. Si realmente queremos emplear métodos, entonces necesitamos darles la misma importancia, apostar por su diversidad y estar siempre conscientes de sus implicaciones históricas. Necesitamos fomentar una profunda mentalidad abierta en los estudiantes para superar los clichés, por ejemplo, sobre la profesión de actor o director, a los que se les somete a estos jóvenes de 17 o 18 años a través del cine, la televisión, los musicales o los teatros convencionales. Para muchos, la decisión de una carrera profesional llega quizás demasiado pronto. Al respecto me permito la pregunta: ¿Realmente atraemos —o seleccionamos— a los candidatos correctos cuando los entrevistamos para nuestras disciplinas?

3

El tiempo es oro. No tenemos que dedicarle cada minuto disponible del plan de estudios al entrenamiento técnico, sino que debemos capacitar a los estudiantes para que se embarquen a pensar en una noción de arte que cambia continuamente, en lugar de dar por sentado el repertorio, las obras y los géneros. Esto les brinda tiempo para leer, reflexionar teóricamente sobre lo que están trabajando, escuchar

música contemporánea, ir a museos, mirar, vivenciar y experimentar con las artes vecinas y las estrategias performáticas actuales. Solo así los estudiantes obtendrán su propia inteligencia artística y podrán ser incluidos en el discurso del arte contemporáneo y sus prácticas. Y solo de esta manera los jóvenes intérpretes y artistas escénicos pueden ser cómplices en el proceso de producción en lugar de simplemente seguir instrucciones. Incluso como cantantes o bailarines, se darán cuenta de para qué sirve su entrenamiento en cada contexto: ¿Qué significa esto que estoy haciendo en el siglo XXI? ¿Qué sucede dentro de la cabeza del espectador cuando los que están en el escenario comienzan a cantar o bailar?

El tiempo es valioso, especialmente a largo plazo. El desarrollo artístico, la formación del gusto y los criterios estéticos no se pueden comprimir en tres o cuatro años. En lugar de especializarse demasiado pronto, debería haber tiempo para desarrollar su propia y amplia noción contemporánea de lo que son las artes escénicas antes de tener que decidir si convertirse en actor, escenógrafo o director. Quizá la división rígida de las diferentes disciplinas debería generalmente cuestionarse: la distinción entre director y actor, técnico y escenógrafo. Si uno tiene como objetivo preparar a los estudiantes para formas de trabajo que son menos jerárquicas, no deberíamos promulgar un gran ego ni acostumbrarlos a una marcada división del trabajo, como lo hemos aprendido de las grandes instituciones y lo hemos copiado y pegado en el contexto educativo. En cambio, debemos capacitar su competencia social para el trabajo en equipo, su capacidad de colaboración y su madura autodependencia. Los colectivos de dirección y actuación ya constituyen una alternativa muy visible de trabajo.

4

El “arte” se define, según el teórico de sistemas Niklas Luhmann (1995), “por la improbabilidad de su génesis”. Si aplicamos esta definición al aparato del teatro convencional que realiza un espectáculo todas las noches, podríamos darnos cuenta de que en realidad no estamos lidiando con arte en ese caso, sino con entretenimiento y oficio. Si el arte está destinado a hacer que lo que se espera sea imprevisible, uno tiene que trabajar sin compromisos y cuestionarlo todo.

No deberíamos limitar las posibilidades del escenario a contar historias, que son demasiado familiares, para plantear mensajes para un público subestimado y emitir declaraciones sobre la realidad. Podemos entender el teatro como una “experiencia” artística a través de todo tipo de medios y podemos estar seguros de que la audiencia

es madura, adulta y considerarla mucho más inteligente que aquellos que crearon la obra. Y si aceptamos que la experiencia estética es experimentar con lo desconocido —el otro—, una experiencia que abre nuestros ojos, estimula nuestra imaginación, una experiencia que no podemos expresar con palabras, entonces las artes escénicas, es decir, la ópera, el teatro, la danza, el *performance*, tienen que rechazar las convenciones sin compromiso al igual que lo han hecho las artes visuales; convenciones que están discretamente escondidas detrás de todas esas premisas no interpeladas.

Una de esas suposiciones básicas del teatro es el valor indiscutible de la "presencia" y la "intensidad". Aprendiendo de las artes visuales, también se puede lograr la experiencia opuesta: en muchas piezas contemporáneas podemos experimentar cómo particularmente la "ausencia" tiene una atracción gravitacional que puede atraer la atención inquebrantable de un espectador si nos abstenemos de mostrar lo obvio y de habitar nosotros el centro de atención. No solo la identificación directa con un protagonista virtuoso en el escenario puede convertirse en una experiencia artística para el público, sino que esto también puede ocurrir como un contacto indirecto, como un encuentro mediado por un tercero desconocido (el teatro y la ópera podrían aprender esto de lo fragmentado, lo abstracto y los ocasionalmente apenas visibles cuerpos en la danza contemporánea) (Abwesenheit, 2006; Eiermann, 2009).

Una parte crucial de una educación para el teatro debe consistir en la enseñanza y la investigación en las artes escénicas en el contexto del desarrollo actual de sus artes vecinas: la música, las artes visuales y la narrativa. El hecho de que la mayoría de las editoriales teatrales sigan ofreciendo textos teatrales con los roles y personajes habituales (*casting* para dos hombres, tres mujeres) años después de Gertrude Stein, Samuel Beckett, Heiner Müller y Sarah Kane, constituye un verdadero problema.

5

No debemos subestimar la inercia de las instituciones. Tenemos cientos de teatros estatales y municipales financiados con fondos públicos en Alemania. Son excelentes y únicos en el mundo por la interpretación y el sostenimiento de un repertorio, pero siguen demostrando ser inflexibles cuando se trata del desarrollo de nuevas formas de producción y presentación. Les resulta difícil acomodarse a lo desconocido. Se basan exclusivamente en el idioma alemán, ignoran la internacionalidad de las artes, de la sociedad y de las lenguas de los otros, y en esto imitan a los medios.

Como miembro de la audiencia, estás familiarizado con el repertorio, las obras de teatro, los espacios, y tus vecinos sentados a la izquierda y derecha si tienes una membresía.[1] Conoces a los directores y miembros del grupo teatral, y si no, los conocerás al comienzo de la temporada con la ayuda de los retratos en primer plano en un gran afiche. Muchos teatros se basan en el reconocimiento y la familiaridad, y eso es lo contrario a lo que implica una experiencia artística.

El ordenamiento institucional y su diseño es una condición a priori para los artistas que trabajan allí, difícilmente puede ser cuestionada y rara vez se basa en decisiones conscientes. Con la excepción de algunos teatros destacados, las instituciones rara vez permiten la pregunta de cuáles podrían ser las necesidades y requerimientos para un proyecto particular; para hacerlo se necesitaría más tiempo y dinero. Están, más bien interesadas, en lo que es conveniente y necesario para la institución, los actores, los cantantes, la orquesta, los talleres, el repertorio, la temporada y el público. La compatibilidad con la institución se convierte en la primera condición para las decisiones artísticas. Incluso en la ópera contemporánea, generalmente solo es el sonido lo que cambia; sin embargo, no cambia el reparto de roles, la dramaturgia, las condiciones para producir y mucho menos la relación con las audiencias y su estructura de percepción.

Lo que necesitamos urgentemente, además de teatros de repertorio, son laboratorios para teatro y teatro musical, en los cuales todo se pueda cuestionar: cómo trabajamos, en qué trabajamos, con quién trabajamos, cuánto tiempo trabajamos. Laboratorios en los cuales sea posible experimentar con todos los medios teatrales, con todos los elementos y lenguajes, simultáneamente, desde el principio del proceso. ¿No es igual que con un carro? Un carro nuevo no se inventará en la línea de ensamblaje.

6

El teatro es una forma de arte cooperativa. Incluso su tecnología y cada uno de sus elementos (iluminación, vestuario, video, sonido, espacio, etc.) nunca son herramientas neutrales. Cuando Brecht exigió la “separación de los elementos”, imaginó un teatro en el que cada elemento podría desarrollarse lo suficiente como para poder mostrar su propio potencial artístico y no seguir actuando como mera decoración ilustrativa.

1 Nota de la traducción: en Alemania, sigue siendo muy popular para los entusiastas del teatro tener algo llamado “Abonnement” de su teatro local, que les permite comprar entradas para un paquete de actuaciones de todo el repertorio de la temporada actual a un precio con descuento, por adelantado

Siempre se puede ver cómo la gente ha trabajado. En cualquier producción cinematográfica o teatral, se puede observar no solo cómo trabajó un director con los actores. También se puede ver la manera autoritaria (o ignorante o meramente ilustrativa) como se han tratado los elementos, detrás de los cuales hay también técnicos, colegas de trabajo y otros artistas. Con jerarquías horizontales y un trabajo colectivo sin subordinación, en el que todos los miembros del equipo tienen el espacio, el tiempo y la libertad para desarrollar con profundidad su disciplina, para darle peso, una polifonía de los elementos puede desarrollarse, y esto puede permitir que veamos una obra desde diversas perspectivas. Una polifonía que habilita muchos puntos de acceso y que permite a las audiencias sintetizar sus impresiones individualmente a partir de todo lo experimentado.

En muchas obras contemporáneas, la noción de "drama" se ha trasladado de la confrontación psicológica de los roles y personajes representativos en el escenario hacia la forma artística en sí misma, en la cual la percepción se convierte en el gran tema.

7

La imaginación es peligrosa. Heiner Müller (2009, p. 585) ha advertido: "No tengo imaginación. En lo más mínimo. Las personas con imaginación están permanentemente puestas en peligro por las dificultades de la realidad. No me puedo imaginar nada. Ni siquiera tengo ideas. Espero a que pase algo". Hay artistas que tienen una visión y sufren, al igual que sus colaboradores, porque es muy difícil realizar esta visión contra viento y marea. Hay obstáculos en todas partes: no hay suficiente dinero, el reparto soñado no está disponible, el tiempo de ensayo es demasiado corto.

Y hay artistas que prefieren mirar, observar, descubrir posibilidades e intentar transformarlas en algo imprevisto. Esto puede ser muy gratificante porque el resultado trasciende las expectativas de todos los involucrados y logra sorprender. Esta forma de trabajar no solo es menos costosa, sino que también implica menos energía. Uno no tiene que hacer mucho esfuerzo para reconstruir un mundo ideal, pero sí para reaccionar a lo que ya existe. Un cierto grado de moderación es realmente bastante útil aquí.

El teatro no necesita artistas con visión. No es importante lo que sucede en el escenario. Ni siquiera es importante lo que mostramos en el escenario, sino más bien lo que ocultamos, para permitir que la audiencia haga sus propios descubrimientos y crear un espacio para la imaginación de los espectadores, en el cual los textos se desbloquean y las imágenes se abren a la mirada del público.

8

La creatividad lleva tiempo. Reducir la velocidad se convierte cada vez más en una cualidad subversiva en la sociedad del espectáculo. No tenemos que imitar el ritmo sugerido por los medios públicos y el tiempo es esencial si no queremos repetirnos artísticamente. Deberíamos negarnos, como artistas y como teatros, a producir demasiado en muy poco tiempo. Centrémonos en hacer un buen trabajo y en mantenerlo.

9

Una de las oraciones que más odio es: “Esa es una buena historia”. El peso de una buena historia limita la riqueza de los medios con los que cuenta escenario. Prefiero coincidir con Gertrude Stein (1998 [1935], p. 261), quien concluyó: “Cualquier cosa que no fue una historia podría ser una obra de teatro [...]. ¿De qué sirve contar una historia si existen tantas y todos las saben y las cuentan? En el país, es extraordinaria la cantidad de dramas complicados que ocurren todo el tiempo, y todos los conocen, así que, ¿por qué contar otro?”. Y el teatro, como una forma artística, puede hacer mucho más que eso. **post(s)**

Referencias bibliográficas

Abwesenheit, GS.
(2006). *Eine performative Ästhetik des Tanzes. Bielefeld*: Transcript.

Eiermann, A.
(2009) *Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste,* Bielefeld: Transcript.

Luhmann, N.
(1995). *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Müller, H.
(2009). *Werke* vol. 10*: Gesprache 1,* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

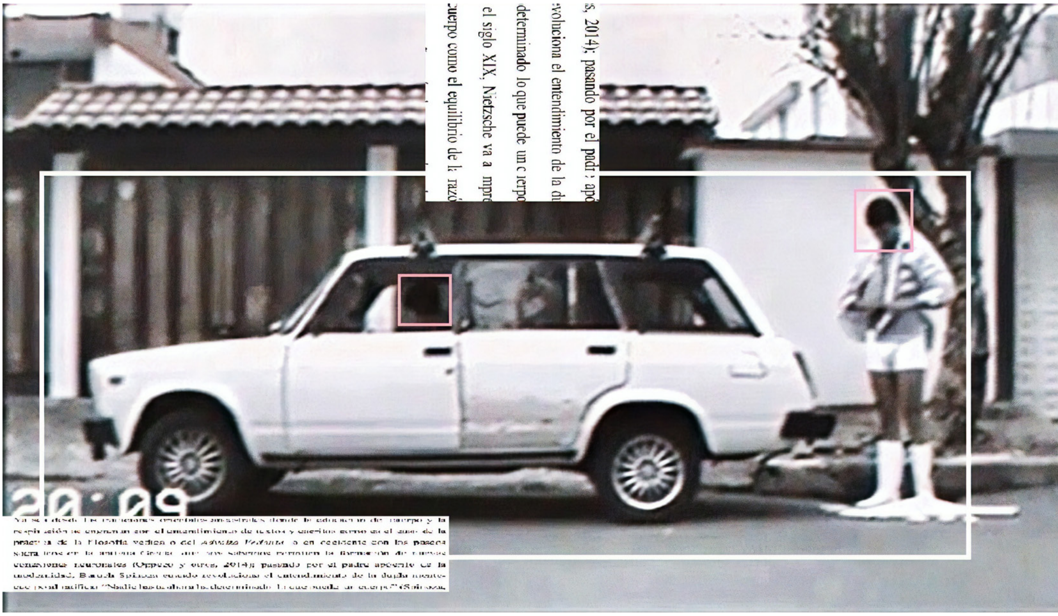
Stein, G.
(1998 [1935]). Lectures in America. En CR. Stimpson y H. Chessman (eds.), *Gertrude Stein: Writings 1932-1946*, pp. 191-336. Nueva York: Penguin.

LAS RESONANCIAS EPISTEMOLÓGICAS DE CONVERTIR A DERRIDA EN DRAMATURGO TEATRAL

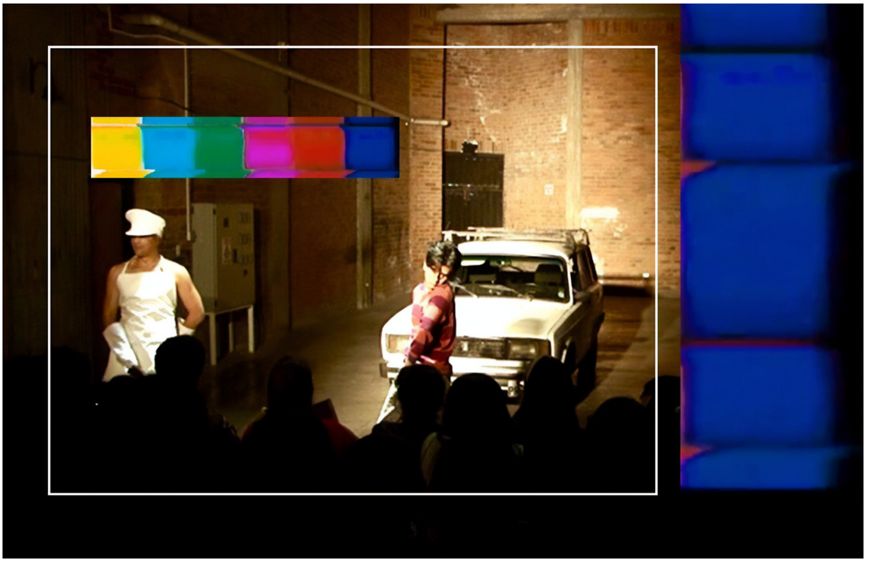
Jorge Poveda Yánez

Jorge Poveda Yánez, investigador en RITMO Centre for interdisciplinary studies in rhythm, time and motion. University of Oslo, Noruega. Correo electrónico: jorgepoveday@hotmail.com

- Abogado, Universidad de las Américas (Ecuador)
- Licenciado en Artes Escénicas, Universidad Central del Ecuador (Ecuador)
- Candidato a Máster en Patrimonio Intangible y Sistemas de Movimiento Humano. Université Clermont-Auvergne, Collegium Lettres, Langues, Sciences humaines et sociales (Francia)



Fecha envío: 10/06/2019
Fecha aceptación: 08/08/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1539
Cómo citar: Poveda, J. (2019). Las resonancias epistemológicas de convertir a Derrida en dramaturgo teatral. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 222-232). Quito: USFQ PRESS.



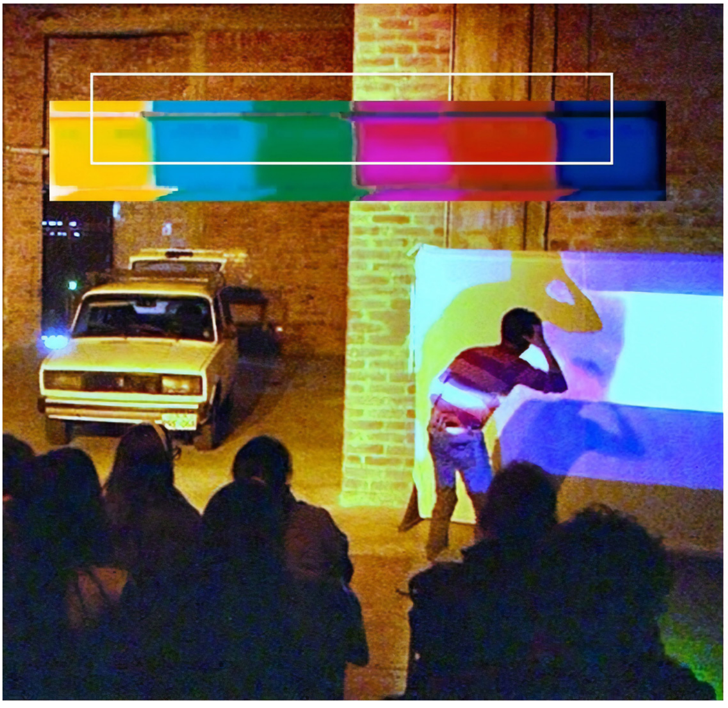
Todas la fotografías de este ensayo son parte del archivo de Jorge Poveda Yánez

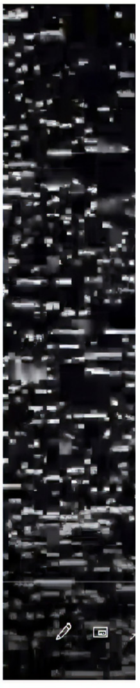
El diferimiento que se inaugura entre la escritura de este ensayo y el momento en el que es leído servirá de referencia para proponer otros modos de transferencia de conocimiento en que tal postergación se ve aminorada por la presencia simultánea de los cuerpos de emisores y receptores. Tal es el caso de los acontecimientos escénicos conviviales, en particular, el que se configuró durante la ejecución de la *performance* teatral *Higiene*. No es de mi interés distanciar enteramente la primera experiencia de la segunda. Al contrario, considero ventajoso hilvanar ambos procesos (de escritura y de arte) como ejercicios complementarios de estructuración y transmisión de conocimiento, aún cuando sus dispositivos de soporte son diametralmente opuestos. Este acercamiento del pensamiento científico y del pensamiento salvaje (en términos de Lévi Strauss (1988)) será la motivación desde donde desenvolver las siguientes líneas, reconociendo a la distinción de teoría-práctica; de razón-percepción como meros artilugios de valor metodológico importante, pero ilusorio.

La propuesta creativo-reflexiva *Higiene*, creada junto a Omar Villacís, fue una performance teatral cuyo *leitmotiv* estaba constituido por la parergonalidad, la descentralización y la deconstrucción de Jacques Derrida, en lugar de oscilar alrededor de la fábula propuesta por un autor o dramaturgo teatral, como una forma de explorar en la práctica teatral nociones filosóficas y teóricas intuyendo en ellas un potencial dramatúrgico.

Esta cualidad dual (teórico-práctica) ya no la entiendo como una virtud, sino como una necesidad, por volver holística a la práctica del arte, evitando la perniciosa compartimentación epistemológica reinante, que ha deslegitimado el conocimiento producido desde el arte, relegándolo a una labor de menor talante e importancia que el conocimiento elaborado desde la parcela académica, científica y en últimas, la que se hace desde la palabra escrita y que ensalza los modos en los que el instante de comunión entre los cuerpos hablantes y los receptores del conocimiento siempre está en diferimiento.

Esta aversión por la simultaneidad, por la coincidencia en presencia tanto de los emisores como de los destinatarios del conocimiento, es análoga a la que ya identificó Jacques Derrida en su ensayo “La différance” (1968), donde observa cómo, al interior de la semiosfera de Yuri Lotman (1996), no solo habita la intrincada serie de duplas contrapuestas que se otorgan sentido mutuamente desde la *diferencia* y desde su posicionamiento respecto de todo el resto de signos, sino que, y de manera fundamental, el significado último de cada elemento, siempre está *diferido*. Es decir, que si es aislado y puesto bajo inspección, no subsiste por sí mismo, sino





que remitirá siempre a otra serie de duplas contrapuestas de las cuales parasita su sentido. En la misma línea, *Higiene* no se concibe como un artefacto autónomo sino siempre bajo una relación de intertextualidad con otras obras, signos, personajes e historias que se enjambran alrededor de los actores y sus experiencias previas. Su transmisión como obra de arte, en principio convivial, se adulteró por medio de la tecnología logrando la propulsión de las corporalidades por fuera del espacio teatral, que luego comulgaron virtualmente con el público por medio del video como recurso expresivo y deconstructivo.

A escala estética *Higiene* resonaba primordialmente con los postulados del teatro posdramático de Hans Lehmann (1999) en lo referente a desafiar al texto teatral para salir a la búsqueda de un teatro de estados, antes que un teatro de sentidos, que irrumpa con el dispositivo de los personajes, sin prescindir de ellos; y buscando el cuestionamiento de las expectativas del teatro (como disciplina) desde el teatro mismo, por medio de la implementación de elementos multimediales para trasegar el acontecimiento escénico hacia una práctica escénica expandida por



fuera del predio mismo del convivio teatral, alterándolo en términos de la presencia (extendiendo la fisicidad de los cuerpos de los actores por medio de la cámara). Esto ofreció la oportunidad de reformular el alcance de la mirada de la audiencia (que vigilaba a los actores por medio del video, incluso si ellos salían de la escena).

Respecto de la deconstrucción del arte de la escena como acontecimiento convivial, o al menos para controvertir este aspecto por medio de la tecnología, se empleó la noción de la parergonalidad de Jacques Derrida como la sustancia que habilita y sostiene el aparecimiento de la obra de arte como una centralidad que delimita sus contornos.

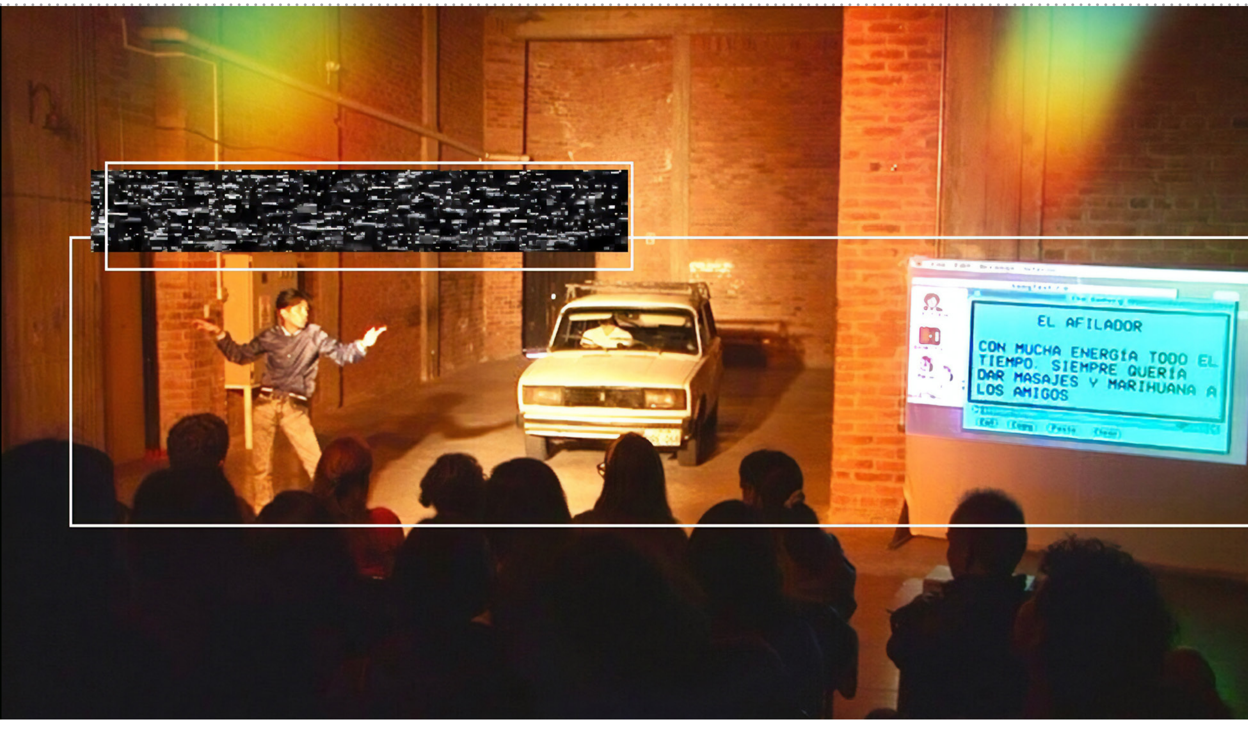
Cuando hablamos de parergonalidad en términos derridianos (en oposición a la noción kantiana) se comprenden todos los elementos liminales al acontecimiento artístico: encuadramientos físicos como el marco en pintura o enmarcaciones mentales como las connotaciones que operan sobre el espacio de representación y que contienen un "potencial significador de valor encuadrando efectivamente la performancia incluso antes de que esta siquiera comience" (McAuley, 2010, p. 39). También se cuentan dentro del *parergon* toda la serie de elementos que, siendo aparentemente externos a la obra de arte (*ergon*) no dejan de operar en ella —explicaciones curatoriales, validación institucional y/o museográfica, fenómenos del lenguaje, materiales desechados o excluidos, conocimiento previo del trabajo o estética del grupo teatral y/o del autor o dramaturgo—, así como toda la serie de enmarcaciones que la audiencia hace respecto de lo que está observando para categorizarlo como un acontecimiento extracotidiano.

Extrapolando este entendimiento teórico sobre la parergonalidad o periferia en el arte de la escena, los actores de *Higiene* se embarcaron en un tránsito circular alrededor de toda la manzana de la Ciudadela Universitaria, que cerca al Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central, sin desconectarse nunca de su audiencia, a quien se le permitió ser parte gracias a recursos multimedia y de tecnología desde dentro del lugar de representación. Así, subidos en un vehículo Lada color blanco, los dos actores del reparto registrados por una cámara de video, circunvalaron el espacio de representación, delimitándolo, al tiempo que expandiéndolo, pues el público, desde dentro, miraba el afuera, en lo que podría entenderse como un rompimiento brechtiano o una permutación entre la ficcionalidad y la realidad del acontecimiento teatral. El poder que este recurso dio a los actores/autores para alterar las posibilidades de la mirada de los espectadores permitió rever la noción de la presencia de esos cuerpos que gracias al video problematizaban el *estar,* cuando hay simultaneidad de tiempo, pero divergencia de lugar.



La intercesión de la imagen digital provocó que, en *Higiene*, el contorno se vuelva céntrico y lo *parergonal* cobre el sitio de lo *ergonal*, al tiempo que desestabilizaba al arte de la escena, dilatando sus alcances hasta alcanzar linderos solo permitodos por la tecnología, porque en la escena final de la obra, la trama principal era precisamente aquello que los actores ejecutaban por fuera del teatro. Durante el transcurso de las dos primeras escenas, se interpelaba a los performers/operadores sobre lo que hacían en la escena, desde un afuera (imágenes y textos grabados con antelación), que no terminaba de excluirse del adentro de la obra (por proyectarse en el marco de la misma); pues ahí donde la membrana del arte parecería estar por fracturarse, volvía a recomponerse fagocitando más yardas de la realidad, que estaban a la espera de ser incorporadas al acontecimiento escénico, como si de solapas dobladas se tratasen.

Por encima de la resonancia estética que tuvo *Higiene* como obra de arte, la importancia que figura más relevante para mí es la de ofrecer evidencia de cómo el conocimiento no necesariamente es algo inmaterial, descorporeizado e intelectual; por el contrario, usando los conceptos de Derrida (descentralización, parergonalidad y deconstrucción) como sustitutos del drama teatral, se empataron reflexión teórica y realización, transformando a la filosofía en presencia, en cuerpo y en



movimiento, en un tiempo y espacio concretos. Esta experiencia, es honestamente más bien marginal, porque el conocimiento, desde la perspectiva dominante, es algo que se piensa y no algo que se hace con el cuerpo.

Si se propone rastrear esta subestimación de la fisicidad, es imposible obviar la influencia del paradigma del cristianismo y la construcción de la imagen del cuerpo como una repulsiva máquina productora de deseos e impulsos. La institución eclesiástica, siempre abogó por una aproximación a la verdad por medio del amilanamiento de la corporalidad; una iluminación inmaterial, que luego cobraría el nombre de *cogito*, ya en términos cartesianos y terminada la Edad Media. El gran filósofo que inauguró la modernidad supo convertir al cuerpo en un ente todavía más ajeno, con la construcción de su máxima "Pienso, luego existo". No solo que le otorgó una primacía a la actividad intelectiva, sino que René Descartes erigió a la "máquina cogitativa" como la condición de comprobación existencial del sujeto. Más tarde, y sin que resulte una sorpresa para nadie, los precursores de la ilustración francesa apostaron por la razón como la herramienta de disipación de las tinieblas de la ignorancia. La era de la razón laica perpetuó esta línea de amortiguamiento del cuerpo de los sujetos pensantes como requisito para corroborar la asepsia de la episteme producida sin el empañamiento de los sentidos de la percepción.



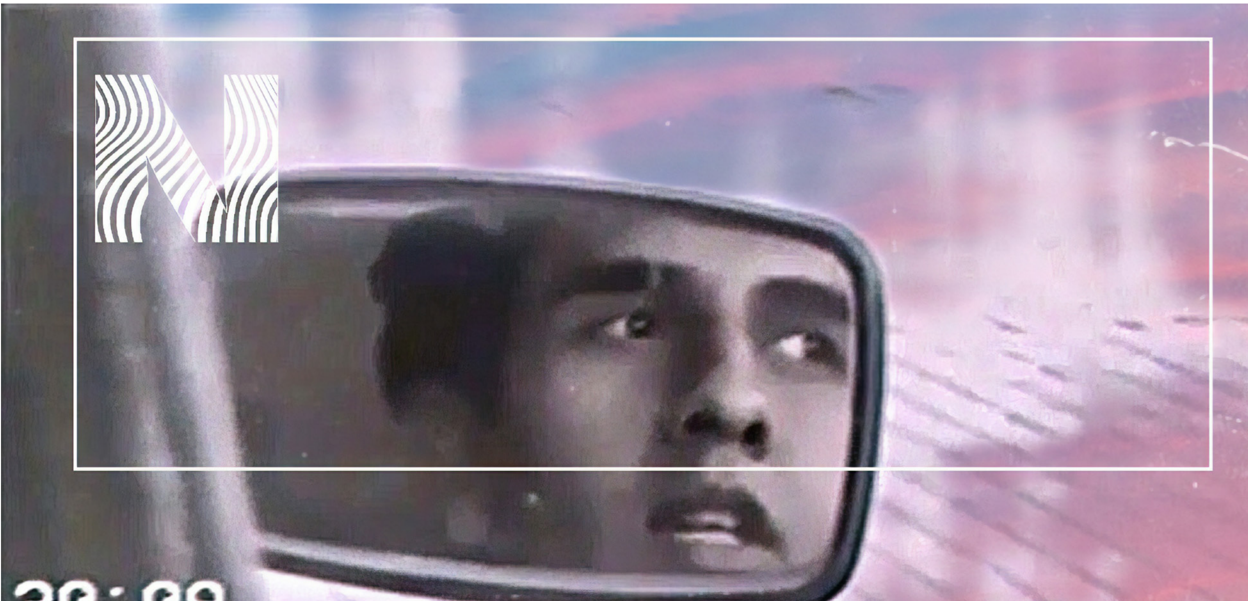
socráticos en la antigua Grecia, que hoy sabemos permiten la formación de nuevas
conexiones neuronales (Oppezo y otros, 2014); pasando por el padre apócrifo de la
modernid
cuerpo al
1980, par
vitalismo
“Instrume
«espíritu»
2005, p. 1
disociado
nombre "s
pedagogo
“No es posible considerar el propio oír sin pensar en el sonido oído, tratando de decir que se trata de dos experiencias indesligables cuando se las analiza en el fuero de la primera persona” (Zegarra, 2011, p. 86).

Afortunadamente, se cuentan también, varios ejemplos que destruyen el mentado binarismo entre el hacer y el pensar, pues, desde la teoría del fenómeno óptico, ya se ha reflexionado sobre cómo los órganos de los sentidos, por ejemplo, el globo ocular, ejercen labores intelectivas y de discernimiento por sí mismas: “Nuestro sistema visual obra por construcción. La imagen retiniana se reconstruye a través del complejo proceso neuronal reconociendo determinados preceptos, unidades elementales de nuestra percepción de objetos y espacios, tales como un borde, una línea, un segmento, un ángulo” (Sirlin, 2005, p. 43). Esto explica cómo unidades de información básicas alojadas en las células encargadas de la recepción de la luminosidad, permiten discernir sin la intercesión del cerebro. De la misma forma, y también ratificando la posibilidad de pensar no solo desde el cerebro, Rudolph Arnheim, en su texto *Pensamiento visual* (1985), detalla el exceso de esfuerzo que sería para el organismo remitir cada ración de información al cerebro primero para que este ejecute la labor de juicio, por lo que demuestra, a partir de estudios con anfibios, como el ojo se va entrenando, gracias a las experiencias previas (que sí fueron procesadas por el cerebro) para captar determinados estímulos lumínicos y se excusa de procesar otros que la práctica ha revelado como innecesarios (sin que haga falta la ratificación de la mente para cada nueva ocasión). Entonces “cada uno ve lo que sabe” (Munari, 2016, p. 20).

Pero ¿qué connotaciones derivan de desmantelar la creencia ortodoxa de que solo se piensa desde la razón y de que el cuerpo solo puede tergiversar los alcances del pensamiento? Se arribaría a la noción del acontecimiento de arte como la escenificación de *un* conocimiento, como el esparcimiento de la dimensión no discursiva, sino material del conocimiento, más específicamente. En otras palabras, un acontecimiento de importancia epistemológica, y no solo estética, pues, en la

aplicación de lo revisado, estaríamos ante la producción de un conocimiento hecho desde la integración de la mente y el cuerpo y no desde la consabida apuesta por la escisión de ambos. En el caso de *Higiene*, el conocimiento y profundización de conceptos de la filosofía de Derrida, devinieron no solo en discursos o inspiraciones para la construcción de la obra, sino que fueron extrapolados genuinamente hasta que se volvieron carne, espacio y juego. La parergonalidad obligó a actores y espectadores a aventurarse hacia los límites espaciales del acontecimiento artístico que se configuró; la descentralización permitió reenfocar el énfasis por sobre las acciones que ocurrían paradógicamente, por fuera de la escena; y la deconstrucción obligó a los participantes de la obra a comulgar en una nueva convención de lo que implica el fenómeno de la presencia en el contexto teatral.

El elemento vivo del acontecimiento escénico se puso en diálogo con la imagen que proyectada, reproducida, invocada y complementaria, interpelaba y recogía lo que quedaba en los límites de su convivialidad, estructurando una *poiesis* que no emanaba de un texto dramatúrgico, sino más bien de la filosofía. Esto devino en un simulacro y una escenificación de unos conceptos que demandaban ser territorializados y actualizados de manera dialéctica con unos sujetos reales y vivos que puedan insuflar a la teoría una vitalidad tan tangible como fungible; corroborando la posibilidad de que tanto actores como espectadores transiten por un conocimiento que tiene imbricado en sí mismo un drama y un conflicto que el arte de la escena puede desplegar y explorar por medio de la contundente simultaneidad de las presencias y materiales que convocan a los participantes en su totalidad, extinguiendo, por el instante de la representación, la fragmentación, el diferimiento y la descorporeización en el aprendizaje. **post(s)**



Referencias bibliográficas

Arnheim, R.
(1985). *Pensamiento visual.* Buenos Aires: Paidós.

Derrida, J.
(1968, 3 de septiembre). La Différance. *Bulletin de la Société française de philosophie*. 62(3). 45-99

Lehman, H.
(1999). *Teatro posdramático*. Frankfurt: Cendeac.

Lévi-Strauss, C.
(1988). *El pensamiento salvaje.* México DF: Fondo de Cultura Económica.

Lotman, I.
(1996). *La semiósfera.* Madrid: Cátedra.

McAuley, G.
(2000). *Space in Performance: Making Meaning in The Theatre*. Michigan: University of Michigan Press.

Munari, B.
(2016). *Diseño y comunicación visual.* Barcelona: Gustavo Gili.

Sirlin, E.
(2006). *La luz en el teatro. Manual de iluminación.* Buenos Aires: Atuel.

RESIDENCIA ARTÍSTICA PERMANENTE

Tamia Guayasamín

Tamia Guayasamin Granda, bailarina y coreógrafa independiente. Quito, Ecuador. Correo electrónico: gtamia@gmail.com
• MA Estudios avanzados de teatro, Universidad Internacional de La Rioja (España).

Salir de lo habitual

A lo largo de algunos años, he abordado mi identidad como tema de investigación/creación, especialmente a través de dos obras: *Una cosa así* y *Ninacuri – Fuego de oro*, desarrolladas en el marco de residencias artísticas en Río de Janeiro (2013) y en Santiago de Chile (2018), en un constante vaivén entre la práctica y la teoría. Las residencias han operado como espacios de experimentación y de encuentro con otros y conmigo misma. Como parte de la investigación teórica del proyecto *Ninacuri – Fuego de oro*, que me ocupa actualmente, realicé un viaje a Bolivia para cursar con la socióloga y activista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui su cátedra libre titulada *Sociología de la imagen*. Estos tres viajes me han regalado luces y sombras, tanto para el trayecto de creación, como para mi vivencia personal. En este ensayo compartiré algunas estrategias de creación usadas en las residencias, en las cuales el proceso de investigación/creación va de la mano con la vida misma. Por eso enuncio que lo vivo como una *residencia artística permanente*.

Una inquietud en torno a mi identidad mestiza me llevó a plantear este universo de investigación y creación en la siguiente pregunta: ¿qué dice mi cuerpo sin que yo abra l*a boca para emitir una palabra?* Junto con la pregunta, casi escondida en mi consciencia, estaba una sensación de incomodidad que he sentido a lo largo de los años de mi tránsito por la danza contemporánea, como estudiante y como profesional. Una incomodidad provocada por no calzar en los cánones de cuerpo/movimiento, y al no sentirme representada por los modelos europeos que son el eje de la danza contemporánea.

Fecha envío: 07/08/2019
Fecha aceptación: 02/11/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1593
Cómo citar: Guayasamin, T. (2019). Residencia artística permanente. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 234-247). Quito: USFQ PRESS.

El inicio de esta investigación coincidió con el momento en que decidí no seguir más la estrategia de creación que había utilizado en mis dos piezas iniciales, que fueron compuestas para espacios cerrados con iluminación específica, donde abordé la creación desde pautas corporales muy concretas para generar estados específicos (quietud, densidad, lentitud) y en las cuales trabajé en solitario, únicamente convocando al equipo artístico cuando estaba claro el panorama de la pieza. Pero para abandonar las estrategias conocidas y lanzarme a una nueva experiencia, me propuse tomar el riesgo de salir de mis hábitos de creación, hacia el encuentro con otras vías y con otras artistas. En ese marco, elaboré un proyecto con el cual fui aceptada para la residencia artística coLABoratorio en Río de Janeiro (2013)[1].

El espacio-tiempo de residencia fue la oportunidad para probar ideas que tenía a partir de la pregunta inicial y aplicar ejercicios y prácticas en relación con lxs otrxs. Seguí una serie de restricciones: no usar iluminación, no tener una banda sonora, no tener vestuario. Contaminada por otrxs cinco artistas participantes en la residencia y tres asesores —coreógrafos, muy diversos en sus orígenes— mi investigación se retroalimentó con las miradas, la convivencia, y la experiencia de estar en un pequeño pueblo de Brasil dedicada plenamente a la creación.

En esa ocasión, fue fundamental no atravesar las ideas por el razonamiento teórico sino abordarlas directamente desde el cuerpo en acción. Eso habilitó la experimentación de ejercicios de movimiento nuevos para mí. Durante la segunda semana de residencia, jugué con la idea de personajes a los que fui asociada en distintas situaciones y contextos. Mis compañerxs de residencia interactuaron conmigo en este juego y, al hacerlo, me permitieron reconocer que no quería incorporar la voz de un personaje en mi proyecto, sino hablar desde mi experiencia personal. Apareció la posibilidad de inventar historias y relatarlas como verdaderas. Empecé a coleccionar una serie de anécdotas y memorias, reales e inventadas, y a relatarlas todas en primera persona. A la par, inicié una exploración de movimiento a partir de danzas tradicionales también inventadas. Gracias a uno de mis proyectos, *Esmeraldas en movimiento*, mantenía varias preguntas en relación a cómo se construye la tradición, específicamente en la población afrodescendiente del Ecuador. Esas preguntas salieron a la luz durante la residencia y devinieron juegos de invención de la tradición junto con mis compañerxs.

1 CoLABoratorio es un programa internacional de residencias organizado por el emblemático festival de danza contemporánea Panorama. Se realiza desde 2006 en distintos formatos. En esta ocasión se trató de un encuentro entre nueve artistas durante tres semanas. La convivencia se llevó a cabo en el Centro Popular de Conspiración Gargarullo en Miguel Pereira, estado de Río de Janeiro; y la apertura de los proceso creativos fue en Río de Janeiro.



Una cosa así, Festival Panorama, Río de Janeiro, 2013. Foto: CLAP.

El performance resultante incluyó un relato de memorias en movimiento y una danza tradicional inventada. Utilicé un ritmo de albazo, la foto de una mujer indígena y el cuadro de las Tres Potencias: María Lionza, Guaicaipuro y el Negro Felipe, personajes de la devoción tradicional religiosa venezolana. La pregunta que dio inicio a la exploración funcionó para activar el proceso creativo, pero no se mantuvo como pauta para el performance final, pues utilicé la palabra hablada y *dije* tanto (o más) que mi cuerpo en movimiento.

El performance, titulado *Una cosa así*, se presentó al aire libre, en Parque Lage, en el marco del Festival Panorama durante un fin de semana, cuatro veces al día. Crear a partir de otras pautas me permitió experimentar el uso de la palabra y la improvisación con la idea de crear danzas tradicionales ficticias. Por distintas razones, *Una cosa así*, junto con todas las preguntas sobre mi identidad y la invención de la tradición, quedaron en hibernación durante algunos años, hasta que pude abordarlas nuevamente, esta vez desde el ámbito académico.

Buscar mis referentes

Con la excusa de la realización de mi tesis de maestría retomé el tema de *Una cosa así* desde el universo teórico. Sentí un llamado para estudiar teorías y prácticas descolonizadoras y para conocer más voces femeninas, en la teoría y en la creación, como las de Silvia Rivera Cusicanqui, Alicia Yánez Cossío, Sofía Mejía, Carolina Váscones e Irina Pontón. Propuse un trabajo de investigación que sirviera de antesala para la creación de una escritura escénica en tono femenino descolonizador. Hice la selección de referentes artísticos y teóricos latinoamericanos como un acto de responsabilidad por conocer y difundir el trabajo de voces que hablan desde nuestros contextos.

Utilicé el personaje Ninacuri de la novela *Memorias de la Pivihuarmi Cuxirimay Ocllo*, de Alicia Yánez Cossío (2008), para la creación de una escritura escénica contemporánea. No me concentré en el personaje principal de la historia, como ya se ha hecho en otros trabajos, y decidí partir del secundario, Ninacuri, la mujer encargada de criar a la hija del gran inca. La seleccioné en un acto consciente para realzar la voz de las mujeres que cumplen roles de servicio y para trabajar sobre el espacio de cruce e intercambio de realidades que se produce en la intimidad de criar a una niña. Mi objetivo fue crear las bases para una escritura escénica femenina como un



Ensayo visual final Curso sociologia de la imagen, La Paz, 2019. Foto: Ronald Obando.

acto descolonizador, asumiendo mi ser mestiza desde el término *Ch'ixi*, acuñado por Silvia Rivera Cusicanqui (2015), el cual yuxtapone realidades y conocimientos, en una especial articulación que reconoce y valora lo indígena y lo cholo:

> *Ch'ixi* literalmente se refiere al gris jaspeado, formado a partir de infinidad de puntos negros y blancos que se unifican para la percepción pero permanecen puros, separados. Es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción. Se opone así a las ideas de sincretismo, hibridez, y a la dialéctica de la síntesis, que siempre andan en busca de lo uno, la superación de las contradicciones a través de un tercer elemento, armonioso y completo en sí mismo. (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 295)

La metodología que utilicé para el desarrollo de la investigación teórica fue buscar dos obras de danza que me sirvieran de referencia para descifrar estrategias y mecanismos de adaptación del texto a la escena. Elegí la obra *La Malinche que todas somos*, de Sofía Mejía (Colombia), y *Arqueología de Tocto Ocllo y de la Pivihuarmi Cuxirimay Ocllo*, de Carolina Váscones e Irina Pontón (Ecuador). Entrevisté a las directoras y analicé dichas obras a partir de la visualización de los videos y del estudio de los cuadernos y anotaciones de los procesos de creación. Ambas piezas, muy distintas entre sí, se crearon a partir de personajes femeninos que fueron relevantes en la historia de nuestro continente. En el caso de Mejía, creó una obra escénica a partir de la Malinche. Dice en el *dossier* de su obra:

> La investigación de la obra puso en tensión el arquetipo simplista de la Malinche traicionera con la otra Malinche: la mediadora, la intérprete, la espía, la de múltiples nombres, la mujer entrometida (que se mete entre dos cosas), la extraordinaria; y se relaciona el personaje con las mujeres-bailarinas que participan en la puesta en escena, con sus historias de vida, sus deseos y luchas y la construcción de sus subjetividades dentro del contexto latinoamericano. *La Malinche que todas somos*... se propone como una creación coreográfica que permita acceder a la pregunta sobre la construcción del rol de la mujer en la sociedad y de la naturaleza femenina desde terrenos subjetivos y materias poéticas, plásticas y corpóreas. (Mejía, 2014, p. 1.)

En la obra de Váscones y Pontón, que fue un performance para espacios abiertos, se trabajó sobre los personajes principales de la novela de Yánez Cossío. Las autoras dicen sobre su investigación:

> *Arqueología de Tocto Ocllo y de la Pivihuarmi Cuxirimay Ocllo* trata de realizar una excavación profunda en los suelos inca y preinca a través del cuerpo. Busca extraer la memoria olvidada de dos personajes femeninos que habitaron nuestra geografía en la época del Incario. Cuxirimay y su madre, Tocto Ocllo. Devolver a los personajes a su geografía, al mundo en el que pudieron habitar, devolver su memoria a la gente que habita actualmente en esos espacios urbanos o rurales. (Guerra, 2017)[2]

Del estudio de las dos obras, pude obtener algunas pautas y estrategias para el tránsito a la escena, entre las cuales fue fundamental la idea de transposición como un procedimiento de adaptación que habilita la libertad. Estas son las pautas que descifré para mi proceso de transposición:

- Usar diversos lenguajes y dispositivos según la obra demande.
- Identificar en la novela todas las acciones y verbos que ejecuta el personaje.
- Reconocer los rasgos que me interesan del personaje en personas reales y concretas.
- Valorar cómo los personajes merecen ser tratados con respeto y sentido místico.
- Atender el manejo del juego entre lo poético, abstracto, lo concreto y literal.
- Abordar los personajes desde lo que me resuena como bailarina creadora, propiciando la presentación, no como una representación.
- Trabajar sobre el texto con libertad, sin ceñirme a utilizar trechos de la novela, usando solo aquello que la creación demande.

En los textos de Silvia Rivera Cusicanqui, descubrí el eco de las contradicciones que había sentido en relación a mi identidad mestiza y la incomodidad en el ámbito de la danza contemporánea. Rivera pone en palabras y ofrece posibilidades ante la frustración que genera la modernidad en la población mestiza de Abya Yala, en tanto nunca corresponderemos con los patrones estéticos dispuestos por la directriz occidental. Es así que decidí asumir el término *ch'ixi* para mi interacción como persona y también para abordar mi cuerpo/movimiento en mis creaciones. Por otro lado, conocer a detalle el trabajo artístico de Mejía, Váscones y Pontón, quienes me abrieron generosamente sus universos creativos, me posibilitó ampliar las estrategias de creación y contar con referentes concretos a la hora de planificar la siguiente etapa del proceso, que continuó en Santiago de Chile, en NAVE.

2 Textos sacados del video de la obra. En la bibliografía consta la información respectiva.

Reencontrarme con la danza

NAVE es un centro de creación y residencia, hecho para la experimentación. Cuenta con espacios de ensayo, presentación y hospedaje. La residencia consistió en vivir durante 12 días en el centro y tener a disposición una sala de ensayo y equipo técnico para, al final de la estancia, realizar una muestra con la participación de personas externas. Esta residencia fue lo opuesto a coLABoratorio. Al llegar tenía planificadas actividades y estrategias para trasponer la teoría a la práctica y, en la sala de ensayo, siempre estuve en soledad.

Dentro de las actividades, decidí aplicar algunas de las estrategias que descifré a partir de las obras referenciales estudiadas previamente, resumidas así: traer al presente y hacer un ejercicio de transposición del soporte palabra al soporte cuerpo/escena.

Traer al presente: para abordar el tema como una cuestión vigente y no una referencia histórica al pasado, ideé una serie de encuentros con mujeres para establecer un diálogo e identificar en el presente rasgos del personaje Ninacuri que llaman mi atención. Había pensado realizar entrevistas a mujeres que cumplen el rol de nanas en Santiago, pero no logré concretar ese encuentro por diversos factores,

Ninacuri, Residencia NAVE, Santiago de Chile, 2018. Foto: Isabel Ortiz



sobre todo porque mayoritariamente son personas migrantes las que cumplen este papel y fue casi imposible que quieran hablar sobre su trabajo, seguramente por un tema en torno a la legalidad de su estancia en el país. Entonces tuve que improvisar una solución y entrevisté a amigas y colegas que están vinculadas al cuidado de niñxs, sean propixs o ajenxs y en cada encuentro generé material sonoro y escrito a partir de los relatos recopilados.

Durante este ejercicio, fue interesante contrastar la realidad ecuatoriana con la chilena. Una parte del tejido de la sociedad mestiza ecuatoriana, se compone de una porción de personas que fueron criadas por mujeres mestizas/indígenas, en el rol de nanas. En este cruce de realidades sociales, se da un especial encuentro entre las personas blancas, mestizas e indígenas, con una tendencia a rechazar aquellas características que trae la mujer encargada de ofrecer el servicio. En el caso de Santiago, son principalmente las mujeres migrantes las que cumplen el rol de nanas. Pude acercarme a dicha información, mediante entrevistas, lecturas y un texto dramatúrgico titulado *Nanas*, junto con una entrevista que pude realizar a la directora de la pieza, Ana López Montaner.

Hacer un ejercicio de transposición del soporte palabra al soporte cuerpo/escena: en el ejercicio para transponer de la palabra al cuerpo/escena, realicé improvisaciones diarias que las llamé *la danza del día (o de la noche)*. Como parte de esa práctica, continué con la investigación de movimiento a partir de la improvisación de danzas tradicionales. Esta vez fue desde la memoria corporal de bailes que he practicado en situaciones de celebración en Cotacachi y Esmeraldas (Sierra y Costa de Ecuador, respectivamente).

Los encuentros con las mujeres que entrevisté me dejaron ver que la labor de crianza, más allá del cruce de realidades, se trata de vínculos y afectos. Las mujeres entrevistadas me narraron relatos y eso les despertó recuerdos acompañados de emociones variadas, sentimientos de amor y de dolor. Escuchar sus historias me llevó a revisar mi sentir acerca de la crianza que recibí, a conectarme con los afectos y preguntarme cómo abordarlos en este proyecto, porque de alguna forma operan como motor del mismo. Tanto los encuentros como las improvisaciones me invitaron a cuestionarme sobre la frontera entre la vida misma y la creación, y eso me dislocó del lugar desde el cual estaba abordando la creación, un paso hacia la práctica.

Todo este trabajo, al ser en solitario, me generó una serie de preguntas que moldearon el camino de esta creación: ¿es necesario incluir en la puesta el uso de la palabra?,

¿cómo integrar las impresiones que me causaron los relatos?, ¿cómo abordar los afectos suscitados en los vínculos? Entonces surgió la idea de replantear si el soporte de la obra es únicamente el cuerpo/movimiento. Me pregunté si tiene que ser un solo formato o son distintos, para así dar cuenta de los distintos materiales generados.

Tanto la presentación en Río de Janeiro en 2013, como la apertura del proceso en Santiago de Chile en 2018, me ofrecieron un reflejo particular de mi trabajo. Es en esas ciudades donde mis rasgos físicos operan con más fuerza y me determinan, desde la mirada externa, como extranjera/distinta. A la hora de compartir relatos, movimientos e inquietudes con el público, pude reconocer que su percepción se nutrió, que les llevó a contactarse con memorias propias y habilitó un espacio y una escucha desde la sensibilidad y el afecto, una alquimia muy especial. Con estas experiencias me pregunto qué pasaría si expongo esto en mi lugar de origen, Ecuador. Posiblemente el encuentro también despierte memorias de los espectadores, pero el proceso puede ser desde un lugar diferente, ver a una igual y no a alguien distante y distinta.

Reconocer mi lugar de enunciación

El último viaje que integra el recorrido de esta investigación/creación fue para cursar la cátedra libre *Sociología de la imagen* dictada por Silvia Rivera Cusicanqui en La Paz. El encuentro con su pensamiento y sus textos me marcó profundamente durante la etapa de indagación teórica. Por ello quise adentrarme en su universo e ir a conocer la *Colectivx Ch'ixi* desde la cual despliega su trabajo.

La *Colectivx Ch'ixi* tiene como sede El Tambo, una casa ubicada en el barrio Tembladerani, que fue reconstruida por los miembros de la *Colectivx*. Además de las clases que ofrece Silvia, el curso combina lecturas, interacciones y trabajo en grupos de afinidad. Cada grupo recibe el apoyo y monitoreo de personas de la *Colectivx Ch´ixi* a lo largo de todo el taller. El mes de trabajo finaliza con la presentación de trabajos grupales, enmarcados en un ensayo visual, que abarca una variedad de formatos dentro del marco común del trabajo de montaje. Yo participé en el grupo textil, donde aprendimos las nociones básicas de tejido y teñido natural. Después del proceso, creamos colectivamente un performance. Mi interés por participar en el grupo no fue casual, pues el tejido atraviesa una de las descripciones de lo femenino que hace Rivera Cusicanqui (2010, pp. 72-73):

> La noción de identidad de las mujeres se asemeja al tejido. Lejos de establecer la propiedad y la jurisdicción de la autoridad de la nación —o pueblo, o autonomía

> indígena— la práctica femenina teje la trama de la interculturalidad a través de sus prácticas: como productora, comerciante, tejedora, ritualista, creadora de lenguajes y de símbolos capaces de seducir al "otro" y establecer pactos de reciprocidad y convivencia entre diferentes. Esta labor seductora, aculturadora y envolvente de las mujeres permite complementar la patria-territorio con un tejido cultural dinámico, que despliega y se reproduce hasta abarcar los sectores fronterizos y mezclados —los sectores ch'ixi— que aportan con su visión de la responsabilidad personal, la privacidad y los derechos individuales asociados a la ciudadanía.

Fue particularmente especial participar del grupo de textil y vivenciar la construcción del trabajo final. Nuestros cuerpos construyeron la estructura, trama e hilo de un gran tejido, acompañadas del latido de un tambor, nos desplazamos y desplegamos un textil hecho de material reciclado, entre lanas, *warañas* (intentos de tejidos), retazos de ropa y basura recolectada; construimos un hilo común, que fue la base desde la cual ofrecimos un texto elaborado colectivamente, un manifiesto y llamado a escucharnos y cuidarnos amorosamente. Esta experiencia fue el salto de la teoría a la práctica, un salto en colectivo, poner el cuerpo, lxs cuerpxs, conjugando la multiplicidad de voces y experiencias.

La estancia de 36 días en el altiplano fue una vivencia muy potente a todo nivel, y en lo que se refiere a esta creación, fue determinante. Nunca había estudiado sociología, y hacerlo de la mano de Silvia Rivera Cusicanqui y de mis compañerxs, procedentes de varios países, fue un ejercicio de consciencia y demolición de estructuras de pensamiento básicas. Empecé a identificar cómo tenía arraigada la idea de nación, la lógica patriarcal y colonial en mi vida. Estudiar desde la perspectiva "anti colonial" como dice Silvia Rivera Cusicanqui, fue un ejercicio de auto observación crítica constante, que inició allí y que permanecerá para siempre en mí. Esta referencia me dio rumbo a la hora de encarar la temática del proyecto *Ninacuri*, porque hay un aspecto sociológico en el tema del rol de crianza que complementa mi proyecto, ya que me propongo desplegar este accionar con una correspondencia entre las ideas, la práctica y cómo vivo la vida. Después de transcurrido un tiempo de mi estancia en La Paz, percibí que este acercamiento a la sociología me dio elementos para comprender, elaborar y procesar mejor las lecturas y reflexiones en este proyecto, y me invitó a reconocer qué elementos son propios del camino, qué me aportan como persona y qué no necesariamente aparecerán en el proyecto de creación. Fue una experiencia determinante porque me permitió preguntarme con mayor consciencia en qué lugar me coloco al proponer esta investigación/creación, cuánto quiero hablar desde una perspectiva sociológica y cómo puedo, a partir de esto, producir algo poético.



Ninacuri, Residencia NAVE, Santiago de Chile, 2018. Foto: Isabel Ortiz

Entregarme al cuerpo

Durante el último tramo del camino recorrido con esta investigación/creación, he tenido la oportunidad de compartir las vivencias en espacios de conversación acerca de procesos creativos. Esas instancias han funcionado como termómetros del mismo. En la preparación del contenido he podido identificar cuando estoy alojada en el plano de las ideas y el pensamiento o en la búsqueda del puente hacia la práctica corporal; concibiendo ambas instancias —la de la teoría y la de la práctica— como cuerpo, en tanto son producidas por mí.

Ahora mismo puedo decir que me encuentro en una etapa de asimilación de todas las vivencias, con la escucha y la atención encendida para comprender cuál es el siguiente paso del proceso y cuál es el ritmo que este requiere.

La pregunta acerca de mi identidad se ha nutrido en el proceso. El acercamiento a la sociología me permitió comprender las estructuras de pensamiento detrás de las nociones de identidad. Ese ejercicio reflexivo hizo que mi pregunta inicial se despojara de su dosis de ingenuidad y que yo me preguntara en qué lugar de enunciación quiero ubicarme, desde qué perspectiva quiero dialogar con el mun-

do. Aquello que fue el contenido para el performance *Una cosa así* ya no ocupa el mismo lugar en mi universo y por tanto, para presentar esa pieza, hoy tendría que actualizarla sin duda, y resultaría otra cosa. En relación con la investigación titulada *Ninacuri*, el recorrido me coloca ante un material que requiere distintos soportes: la palabra escrita, la danza abstracta y quién sabe qué más.

El soporte danza abstracta está en proceso, es una danza/homenaje. Al abordar el tema de la crianza, que partió y me reconectó con mi propia experiencia, decidí crear una danza/homenaje a *Ninacuri* como entidad arquetípica que encarna a las mujeres pilares de mi existencia, y a través de ellas, a mis raíces mestiza, indígena y negra. Una mujer baila una serie de danzas: la danza del día, la danza de la noche... cada una de estas, atravesada por una suerte de reinvención de danzas tradicionales andinas y afroecuatorianas. Este es un ejercicio para reconocer a todas las mujeres que habitan en mí y asumir mi identidad-cuerpo-movimiento *ch'ixi* como una constante vital.

Una de las claridades que me regaló el camino transitado es que necesito de la presencia y mirada de otrxs en mi proceso de creación, no solo en la recopilación de información y/o relatos. El reflejo y la compañía son imprescindibles para establecer una lógica coherente que tenga sentido más allá de mi universo personal. Adicionalmente, he encontrado los siguientes hallazgos y preguntas:

Es importante saber identificar cuándo me es necesaria la soledad y cuándo requiero de la presencia y mirada de otrxs.

Es fundamental confiar en la integridad de la práctica. Concibiendo la teoría como un tipo de acción desde el cuerpo, es posible convertirla en "teoría en acción", en otras palabras, *entregarme al cuerpo*, integrar todo desde el movimiento. Pero, ¿cuál es el camino? Descifrarlo es mi reto.

La reflexión acerca de mi quehacer como artista-investigadora desde una postura descolonizadora y antipatriarcal no solo es necesaria, es imprescindible.

Este proceso largo me lleva a definir esta creación como un estado de residencia artística permanente. Una de las cosas más importantes que encuentro en la oportunidad de realizar residencias artísticas, es contar con un ambiente preparado y disponible para experimentar, probar, errar, indagar, encontrarme con la nada, un espacio/tiempo abierto donde puedo ser-hacer-pensar-bailar-estar de forma libre y según mi creación me encamine. **post(s)**

Referencias bibliográficas

Camacho Otero, F.
(2014). *La Malinche que todas somos - Plano General* [video]. https://youtu.be/4SLOpb7__K4

Guerra, J.
(2017). *Arqueología de Tocto Ocllo y de la Pivihuarmi Cuxirimay Ocllo.* [video]. https://youtu.be/mJAeMqjCmOI

Mejía, S.
(2014). *Dossier - La Malinche que todas somos.* Material no publicado.

Rivera Cusicanqui, S.
(2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

———.
(2015). *Sociología de la imagen: ensayos. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Yánez Cossío, A.
(2008). *Memorias de la Pivihuarmi Cuxirimay Ocllo*. Quito: Manthra.

LOS MUERTOS DEBEN DESCANSAR LA SIESTA DEL GUSANO

O EL LABORATORIO ESCÉNICO DE EXPERIMENTACIÓN SOCIAL (LEES), AVIVÁNDOSE DESDE LA RAÍZ[1]

1 La consigna del "cadáver exquisito" definió el procedimiento escritural del presente texto. Sin un aliento demasiado dadaísta, queda la sensación de compartir polifónicamente una reflexión sobre el Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES). He aquí una impresión de lo que significa este proyecto, a modo de sorpresa y provocación.

Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES), plataforma de difusión, investigación y creación en torno al arte escénico emergente y experimental en Cuba. Entre sus integrantes están: Martha Luisa Hernández, Marta María Borrás, Yohayna Hernández y Dianelis Diéguez.
https://www.facebook.com/Laboratorioescenicodeexperimentacionsocial

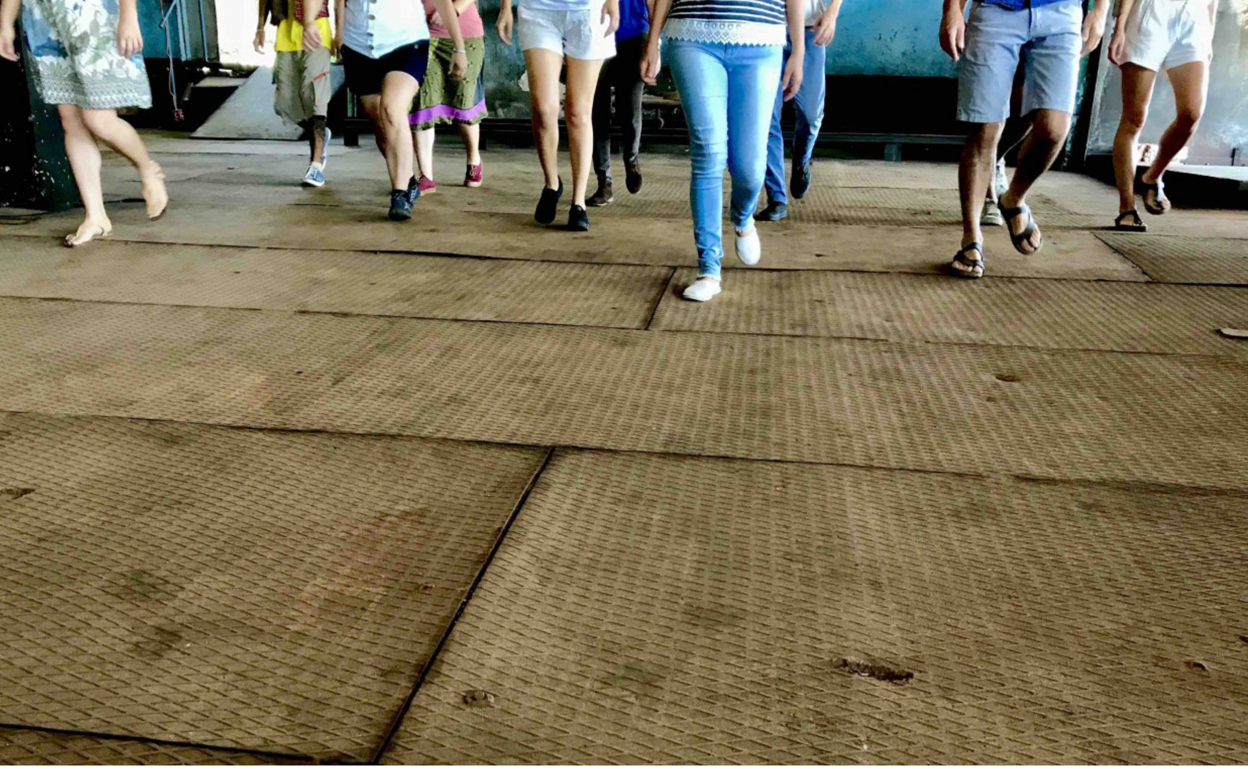
El Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES) es una plataforma de Artes Vivas que reúne a artistas emergentes cubanos y foráneos. A través de la curaduría y gestión de programas, talleres, conferencias y residencias artísticas, asume los "procesos" como espacios de continua experimentación. Algunos de sus proyectos más potentes, que se realizan con el apoyo de importantes instituciones culturales incluyen Inservi, una residencia artística hecha para jóvenes creadores quienes piensan su trabajo de pensamiento/acción/creación en conjunto; y, *Documenta Sur*, un programa de desarrollo del teatro documental contemporáneo que se centra en la exploración de nuevos formatos teatrales e investigaciones socioestéticas en Cuba a partir del trabajo con "documentos no ficcionales" cuyos ejes atraviesan las relaciones Teatro e Historia, Teatro y Memoria y Teatro y Sociedad.

El cadáver exquisito a continuación es un acercamiento lúdico-poético que ensayan sus integrantes: Martha Luisa Hernández Cadenas, Marta María Borrás, Yohayna Hernández González y Dianelis Diéguez.

El Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES) ha desconfigurado órdenes en su accionar como proyecto. Al privilegiar los procesos creativos, ocasiona una fractura entre los modos y territorios de producción al uso, porque se (des)pliega sobre sus límites en una permanente interpelación al presente. Mi idea de desconfiguración tiene que ver con su naturaleza relacional: talleres, laboratorios, incubadoras y zonas de encuentro, influyen en su desbordamiento del mundo, aquietan y dilatan el lugar de su interrogación.

Al nombrar lo improducible, los gestos del LEES se legitimaron desde una madurez taxonómica. El concepto describió el sentido de la cuarta edición de Inservi.

Fecha envío: 12/10/2019
Fecha aceptación: 20/11/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1537
Cómo citar: Laboratorio Escénico de Experimentación Social. (2019). Los muertos deben descansar la siesta del gusano, o el Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES) avivándose desde la raiz. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 248-255). Quito: USFQ PRESS.



Todas las fotos de este texto son parte del archivo del Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES).

Residencia de Creación, y resultó de nuestros diálogos difuminados en correos, comentarios .docx y chats. La amplitud de lo improducible resultaba de una resistencia a las lógicas productivistas, y servía como neologismo para poetizar el mundo del proceso.

Cuando me hablan de teatro posdramático, artes vivas, teatro documental y estética relacional yo pienso en el goce inasible de la poesía. Los poemas surgen de la suspensión entre los placeres: sensuales y agónicos, como reacciones ante las realidades y las temporalidades en las que me sitúo como mujer, como cuerpo, como lengua. La poesía es inclasificable, es una mixtura entre sensaciones y observaciones que disturban el lenguaje. Lo disturbado es el hecho de probar e imaginar juntas, una y otra vez, aquello que nos provoca más allá de lo clasificatorio.

Cuando hablo sobre el LEES —sus paradigmas, crisis e interrogantes estéticas, políticas y éticas— trato de ilustrar lo vertiginoso de pensar y construir un ejercicio colaborativo en Cuba. Toda la poesía del mundo cabe en esta idea, me digo, toda la poesía cabe en el tiempo de provocación que significa un proceso de arte-vida expandido.

El LEES es una reacción ante el mundo en el que hemos crecido, por ello, concebimos la poesía como rebelión ante los cánones o lineamientos del aparente “mundo inamovible”. La necesidad de acompañarnos, posicionadas desde la acción / con-

centración / conspiración / liberación, nos permite trabajar sobre lo que está vivo, su ausencia, sus mecanismos de representación, su anulación, su lenguaje. Hablo de la muerte como de la pura presencia. Hablo de rebeldía como de extrema fragilidad. Cuando me hablan de comunidad, de saber colectivo, de resiliencia, yo pienso en la desconfiguración del mundo y del tiempo. Cuando leo en alta voz:

Las artes vivas implican constantemente la reinvención del mundo y del tiempo. Pienso en las rupturas de la vida y del tiempo desde el arte, del espacio que va desde la creación y las micropolíticas.

> ¿Qué noticias tienes del aumento de las temperaturas? Se habla de un deshielo polar inminente
>
> ☹
>
> En mi pueblo dicen que están salvando los libros esenciales de las bibliotecas, que hay gente subiendo a las montañas, que lo escucharon de una noticia de la NASA. Lo que yo sí vi fue la noticia de la ola de calor en la India, y los peces hervidos en las costas de Finlandia.
>
> ☹☹☹☹
>
> A lo mejor todo es mentira, a lo mejor hasta que estamos vivos es mentira, a lo mejor hasta el dolor existencial, el vacío, la mueca son simulación, y llega el punto que no merece la pena creer ni en nuestra posible extinción.
> Un beso.

Lo que sí puedo decirte es que he caminado hasta un lugar donde venden café. Y la gente sigue su rutina y ni se enteran ni les preocupa nada. Debe ser esa la verdadera vida.

Me detengo por un momento, miro a mi alrededor y me pregunto, ¿qué fricciones se producen hoy entre la ficción y la realidad?, ¿qué permanece vivo en el arte, el teatro, la vida y los cuerpos que caminan por la calle?, ¿cómo comunicarnos entre nosotros, entre nuestros cuerpos, y para qué comunicarnos?, ¿cómo sobrevivir al calor, a la locura, a los deseos?, ¿como producir deseos?, ¿cómo improducir deseos?

Al hablar de producción, nos referimos a generar algo material, el deseo como potencia vital nos lleva a actuar para crear algo. Sin embargo, el sentido de improducir está más cercano a germinar. El deseo como semilla, que crece donde puede,

en aquel lugar con un poco de luz y un poco de agua que haga la vida posible. Es a través de la germinación que se va creando el deseo de un cuerpo, de un modo de existencia, de otro modo de creación.

Desde el LEES, el deseo, la creación y la comunidad experimental que proponemos se acerca a esta idea de improducción. Semejante a la idea de jardín como ecosistema vital desde el cual trabajar, crear e incidir.

¿Cómo crear, programar "arte" desde un jardín? ¿Qué ofrecer a creadores, cuerpos, públicos, vecinos? ¿Cómo incorporarlos a nuestro ecosistema? Un ecosistema en donde la germinación es un proceso que se concibe entre todos, desde la colaboración. Lo colaborativo en un ecosistema nómada, que busca hacer posibles nuevas vidas, nuevas germinaciones, nuevos espacios para el contagio y el deseo. Me voy a encontrar con ese deseo en el mensaje de un amigo.

Me voy al Jardín Botánico de Montreal, con Dulce María Loynaz y Jonathan Laroche. La idea del jardín en los últimos tiempos me obsesiona. Quiero imaginar un Jardín Escénico de Experimentación Social (JEES). La primera vez que Peter Watkins me habló de "la monoforma" en el lenguaje (cinematográfico y televisivo) lo sentí como una poda estéril de nuestra capacidad como seres vivientes para imaginar. ¿De cuáles laboratorios económicos, políticos y estéticos salen esas operaciones castrantes de monoformas en las que se construyen espectadores como consumidores de relatos de fácil acceso y emoción precoz? *La Comuna (París, 1871)* de Peter Watkins es una película que dura seis horas, un manifiesto (como toda su filmografía) en contra de la monoforma. Ahí encontré mi idea de un cine vivo y *La Comuna* es también un jardín. Como *Penélope aserrando televiché* de Marien Fernández Castillo, otro manifiesto (tropical) contra la monoforma, mi idea de un texto vivo (o un textral) y es también otro jardín, tan tropical como su manifiesto, en el que llevamos años detenidas, en infinitos ciclos de vida y muerte.

Frente a las artes vivas me coloco con estas (y otras) tres tristes brújulas: el cuestionamiento de la monoforma de Peter Watkins, la idea del textral en la escritura de Marien Fernández Castillo y la obsesión con el jardín como lugar de inspiración y conocimiento. En el jardín Botánico de Montreal descubro un árbol (imagen) que crece para abajo. De lejos parece un árbol caído pero cuando te acercas la monoforma estalla porque ese árbol está ahí, como un textral sobre la tierra. Es un árbol raro porque crece y se reduce a un mismo tiempo, la curvatura del tronco provoca que las ramas estén muy próximas a las raíces y toda su sombra cae sobre sí. Lo vi en el Jardín Japonés y ahí estuve un tiempo detenida ante esa coreografía



vegetal. No es una cuestión de formas, sino de fuerzas. Parada frente al árbol recordé la imagen del paciente esquizofrénico de mi amigo Iván, que se colocaba al lado de su planta de Mano Poderosa. Él la había sembrado en una maceta de la sala de psiquiatría del Hospital Pediátrico Juan Manuel Márquez. Cada mañana, cuando despertaba, abría violentamente la boca al punto de deformarse el rostro y pasaba horas de pie, así, inmóvil, al lado de su planta. Era *El grito* de Munch en La Habana. Esta obra fue clasificada en su época como "arte demente" y Peter Watkins un siglo después, hace un filme que titula *Edvard Munch*, una de sus películas más desestabilizadoras, un retrato de Munch y al mismo tiempo un autorretrato de Peter Watkins, otro intento de sabotaje de la monoforma que viene generalmente emparejado con un suicidio de eso que llamamos "carrera artística". Un hermoso jardín japonés en el que Munch y Peter Watkins crecen hacia abajo en un mismo tiempo. Un textral cinematográfico. "Los muertos deben descansar la siesta del gusano" (Fernández Castillo, 2017).

Para muchos, existe la maldita idea del crecimiento como un proceso ascendente. Para el LEES, crecer está asociado a la expansión de afectos, la conexión de obsesiones y deseos que tejen una amplia red de posibilidades. Si fuésemos sinceras, tendríamos que decir que el crecer para el LEES se ejercita en el enraizamiento de ideas, en la profunda búsqueda de los significados que poseen nuestras acciones y las acciones de quienes nos acompañan. Diríamos que se trata de un continuo viaje a la raíz de las cosas y de la práctica de una conciencia contextual.

De los tránsitos que van de Tubo de Ensayo a Plataforma, de Laboratorio a Ecosistema, tanto como de Teatro a Artes Escénicas y de Artes Inter-Disciplinares a Artes Vivas, nuestra estructura ha mutado como nuestras obsesiones. No se trata de "cambiar todo lo que debe ser cambiado", se trata de habitar un proceso vivo que entiende que en la fractura y la mutación germinan acciones de bienestar colectivo y crecimiento múltiple.

La lógica y creencia en lo procesual nos impulsó al trabajo con el documento, a la dinámica de residencia, a pensar en creadores y no en teatristas, a organizarnos como red y no como grupo, a compartir espacios y no a mostrar obras, a multiplicar deseos y no a crear públicos. Nuestros intereses no están fuera del teatro, sino que excedieron el escenario artístico y la creación personal para construir escenarios públicos que hablen de civismo, que edifiquen acciones no para los ciudadanos, sino con los ciudadanos.

No se pasa de lo posible a lo real, sino de los real a lo verdadero, escribió María Zambrano. Lo verdadero para el LEES ha sido la recolocación de motivaciones en terrenos fértiles por su naturaleza sensible, por su pulsión ética y política, y porque en ellos reside la idea de la colaboración creativa como modo único de felicidad.

El poder tiene la necesidad intrínseca de persuadirnos diciendo que la vida es dura y pesada, persiste más en la necesidad de angustiarnos que de reprimirnos, por eso es necesario creer en la alegría y aprender a estar feliz. Ser positivo y optimista no está divorciado de ser profundo, reflexivo y trabajador. El camino del LEES es la constante búsqueda de la felicidad, es la esencial convicción de que solo en esa búsqueda, estaremos vivos.

☺☺☺☺

post(s)

Referencias bibliográficas

Fernández Castillo, M.
(2017). *Penélope aserrando televiché*. La Habana. Sinsentido.

OBJETOS ESCÉNICOS "ÚTILES" EXPERIMENTACIÓN Y PRÁCTICA

Víctor Hoyos Ramírez

Víctor Hoyos Ramírez, diseñador de productos, escenógrafo y museógrafo. Docente universitario en Diseño de Productos en la FADA – Universidad Católica, Quito, Ecuador.
Correo: victoroyos@yahoo.com

- Licenciado en Diseño de Productos y Docencia, Pontificia Universidad Católica del Ecuador PUCE.
- Estudiante de la Maestría en Arquitectura y Sostenibilidad, Pontificia Universidad Católica del Ecuador PUCE.

Hago objetos desde que tengo memoria, recuerdo algunos con los que jugaba: los carritos de madera tirados por cuerda, los cohetes con fósforos y aluminio, tanques todoterreno con un carrete de madera, una liga, un clavo y un palito, un carro con tarros de galletas y motores reciclados, muebles con tapas metálicas de gaseosas y múltiples modelos construidos con Lego que acompañaron mi infancia. Todos nacían como objetos únicos a partir de un proceso de prueba y error y de acuerdo con los recursos que tenía o podía reciclar. Conocí la escenografía en 1992, siendo estudiante de Diseño Industrial, cuando tuve la oportunidad de trabajar para un evento teatral. A partir de ese momento me involucré con el diseño de objetos para las artes escénicas. Llegué a Quito, en 1994, e inicié mi trabajo en escenografía, museografía, montajes de exposiciones, colaboración con proyectos artísticos y la docencia universitaria en Diseño de Productos. Para reflexionar sobre la escenografía y los objetos escénicos, a partir de mi práctica, he vuelto a mis bitácoras con la idea de reavivar mis recuerdos y experiencias.

La diversidad en las formas de hacer escenografías es amplia por su categoría artística y su participación en la obra artística. Se puede asumir de muchas maneras, por ejemplo, en el espacio, con el vacío intervenido con luz o partiendo de objetos y estructuras de gran escala; o en los objetos, cuando se insinúan, aunque no están o existen o donde son el centro de la obra como en el Teatro del Objeto. La escenografía crea o recrea las situaciones y lugares que se desean, sean estos cotidianos o no, reales o imaginarios. Pero creo que más que un conjunto de objetos que representan un lugar es un proceso constante de observación, inspiración, y experimentación para encontrar y construir, durante la puesta en escena, los

Fecha envío: 21/10/2019
Fecha aceptación: 16/11/2019
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1594
Cómo citar: Hoyos, V. (2019). Objetos escénicos "útiles". Experimentación y práctica. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 256-265). Quito: USFQ PRESS.

objetos escénicos adecuados, es decir "útiles" para la obra. La escenografía cobra sentido cuando cada cosa aporta a su "lugar".

Para el diseño de los objetos escénicos, es pertinente involucrarse pronto en el proceso: integrarse al equipo y reuniones, estudiar el proyecto y textos, identificar intenciones, deseos y expectativas y observar ensayos para aclarar las acciones corporales y necesidades puntuales. Siempre he pensado que la escenografía debe tener un rol activo dentro del proceso creativo de la obra, aportando con ideas y modelos a las imágenes de las escenas. Al inicio del proyecto, genero ideas sin restricciones de territorios, situaciones, lugares y cosas para imaginar y configurar el "mundo de la obra" y tras el análisis de las alternativas, se obtiene una idea base para experimentar en maquetas y modelos en función de las acciones escénicas. Pero a medida que el cronograma avanza, el diseño debe centrarse al desarrollo constructivo de los objetos para que el equipo pueda ensayar y cerrar las escenas y la obra. Como escenógrafos, debemos ser hábiles para responder a los cambios en el proceso y encontrar soluciones objetuales que aporten a destacar las cualidades de la obra.

Estructuro las necesidades y expectativas del director en algo tangible y realizable que responde a múltiples restricciones de diseño como calidad estética, claridad en los mensajes, escalas y relación de los objetos, tipos de lugares en que se va a instalar y cambios de escenas y objetos; y constructivas como peso y manipulación, armado y desarmado, bodegaje y transporte, entre otros. En ese sentido, el proceso implica una negociación permanente en la que hay que tomar riesgos, entre lo deseable y lo posible, para dotar la escenografía de significados. Los objetos deben trabajar de manera sistémica en escena al ceñirse a los espacios reales en los que va a implementarse, pero logrando las atmósferas con carga imaginativa, conceptual y funcional. De tal manera podemos decir que la escenografía se desempeña, por un lado, en el imaginario del actor y, por otro lado, en su realidad, cuando es necesario que la materialidad desarrollada le brinde apoyo, estabilidad y seguridad. La escenografía se mueve en medios ambiguos y sin una frontera definida en lo real: trabaja entre el espacio imaginado, el real y el posible.

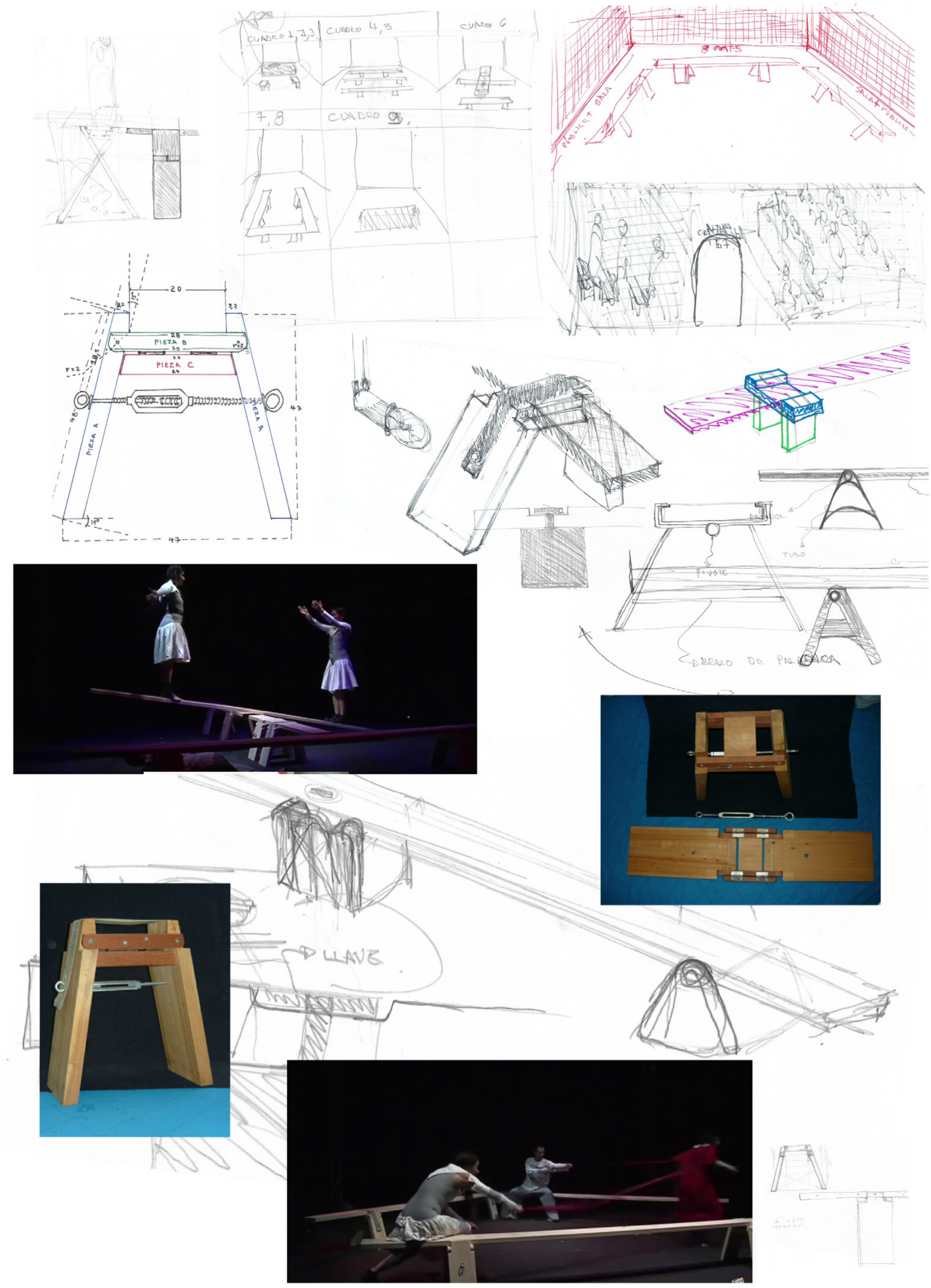
Considero que los objetos escénicos deben comportarse como objetos artísticos y por tanto contar con una alta carga en sus funciones simbólicas y estéticas, pero sin descuidar las de uso. Si los objetos escénicos apoyan la configuración de la obra, entonces son "útiles". Un objeto es "útil" cuando es beneficioso o práctico para algo; y creo que un objeto no puede ser práctico si no equilibra sus funciones: de uso, estéticas y simbólicas para provocar, comunicarse y actuar. Nada debe estar por estar o como mero decorado. Como se dice popularmente, "si no suma, que

no reste” o como decimos en diseño “menos es más”. Cuestiono la construcción de objetos sin un sentido claro porque pienso que, en ciertas circunstancias, puede ser más útil en escena un objeto que no está o no existe a uno que va a estorbar al mensaje y a la obra. Entonces puedo decir que el objeto escénico es útil cuando se convierte en herramienta para el actor, en símbolo de la escena, en obra visual, si crea la atmósfera, si el espectador obtiene provecho al observarlo, si se usa fácilmente dentro y fuera de escena y si se minimiza fuera de escena, entre otros.

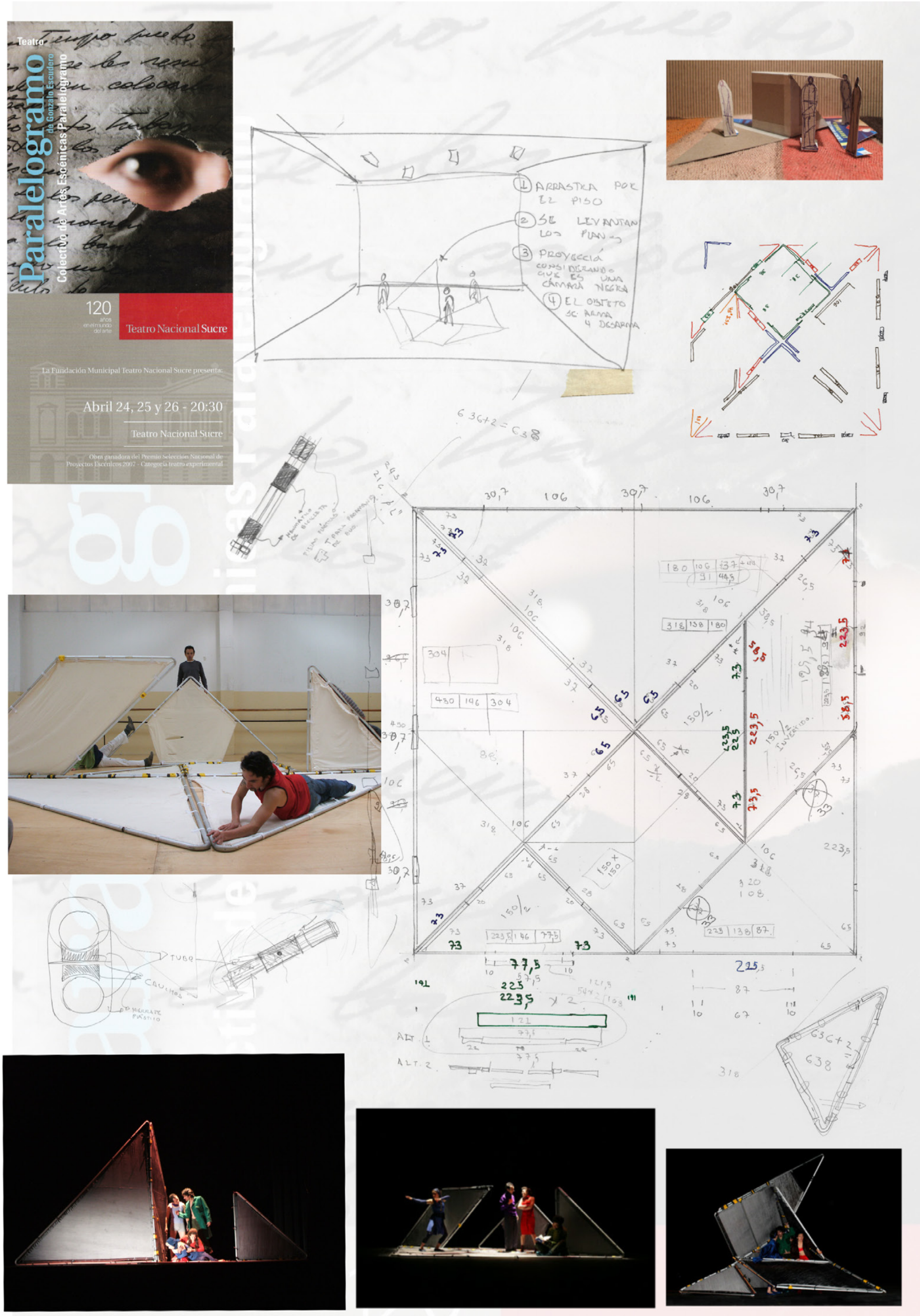
Los objetos escénicos son únicos y particulares y a veces “quisquillosos” cuando resulta difícil acceder a una solución, los experimentos fallan o el objeto no funciona o no logra los niveles esperados. Cada objeto está cargado de subjetividades que generalmente van más allá de sus funciones netas de uso. Al ser únicos, cada objeto vive y cuenta una historia particular. Sus orígenes son diferentes y dependen también de los deseos y aptitudes de cada creador (escenógrafo). El objeto, para ser escénico, debe expresar y proponer diálogos en múltiples sentidos con quienes lo usan y con las personas que lo observan. De tal manera que el objeto escénico representa, pero sobre todo está presente y vivo en la escena. Todos sabemos que, en una obra artística, teatral o dancística, un sofá puede ser muchas cosas y usarse de miles de maneras. Entonces, la lógica de uso de los objetos cotidianos no es suficiente para conceptualizar el objeto escénico que pretende romper las normas de uso y probar nuevas cosas. Considero que los objetos tienen que jugar, de acuerdo con las necesidades interpretativas del momento artístico, logrando cobrar vida y actuar.

Por mi formación en diseño procuro objetos ligeros, desarmables, compactos, versátiles, variables, simples y fáciles de mover, guardar y armar como un aporte a la eficiencia en el manejo, montaje y uso de la escenografía. Busco en los principios físicos, geométricos y naturales recursos para la calidad estética y funcional del objeto. Pienso en cada objeto de acuerdo con los recursos disponibles y en relación con sus usuarios dentro y fuera de la escena cuidando la seguridad, facilidad y sencillez en el uso y armado de cada uno. Una última consideración a la que quiero referirme es el compromiso ambiental. Parto de un concepto de austeridad de recursos y uso más eficiente de los mismos con mínimos procesos y desperdicios, para un mayor beneficio. Disuado a los grupos sobre la construcción de elementos escenográficos que quizá no requieran, con la intención de obtener un mínimo funcional de objetos para la obra, porque estoy consciente de las temporalidades de las obras y de los problemas para cuidar las escenografías en el tiempo.

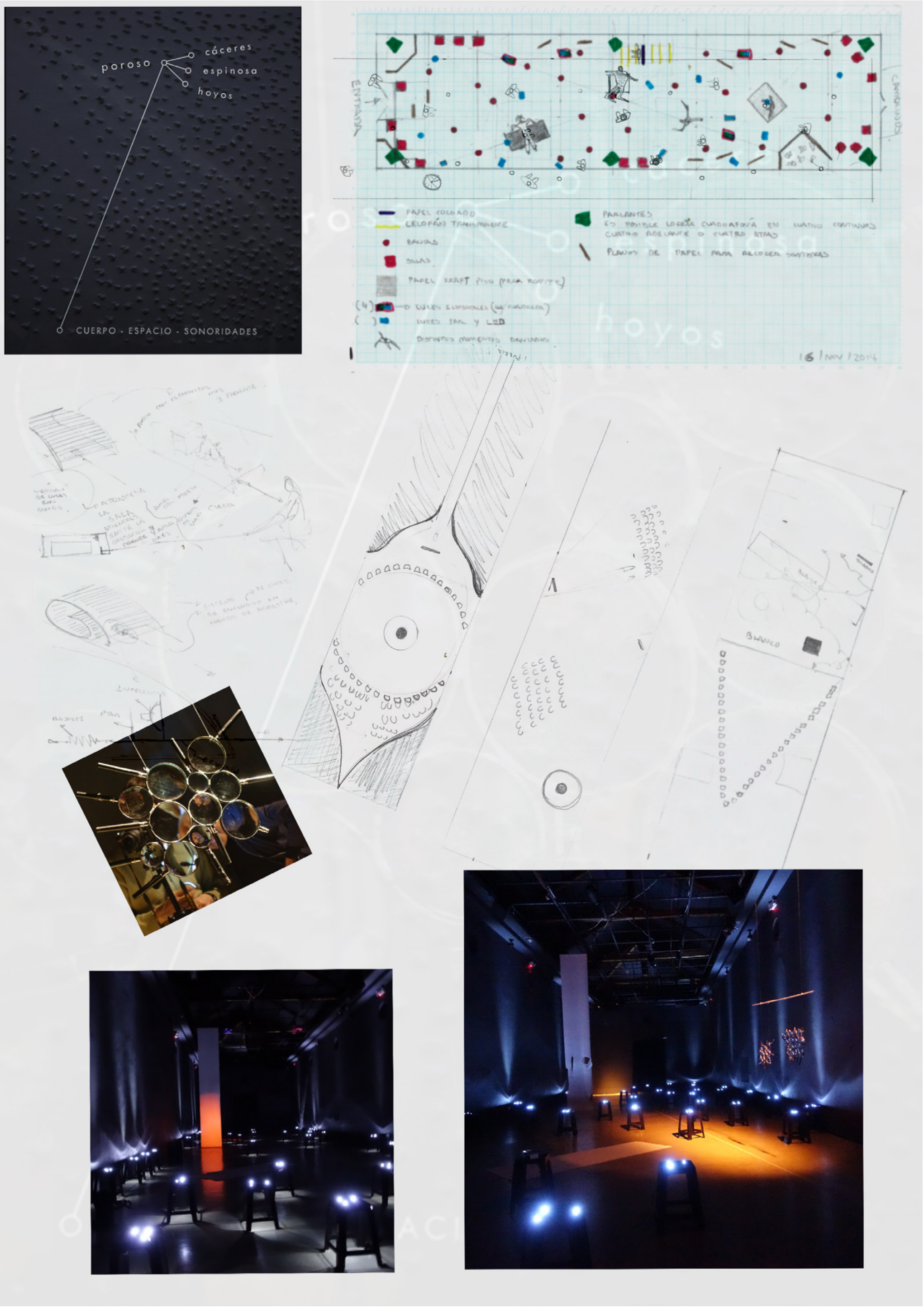
A continuación, algunos de los bocetos de mis bitácoras para mostrar en imágenes las ideas recogidas aquí. **post(s)**



Víctor Hoyos, *Cirandar*, 2002 y 2010. Obra teatral dirigida por Arístides Vargas.



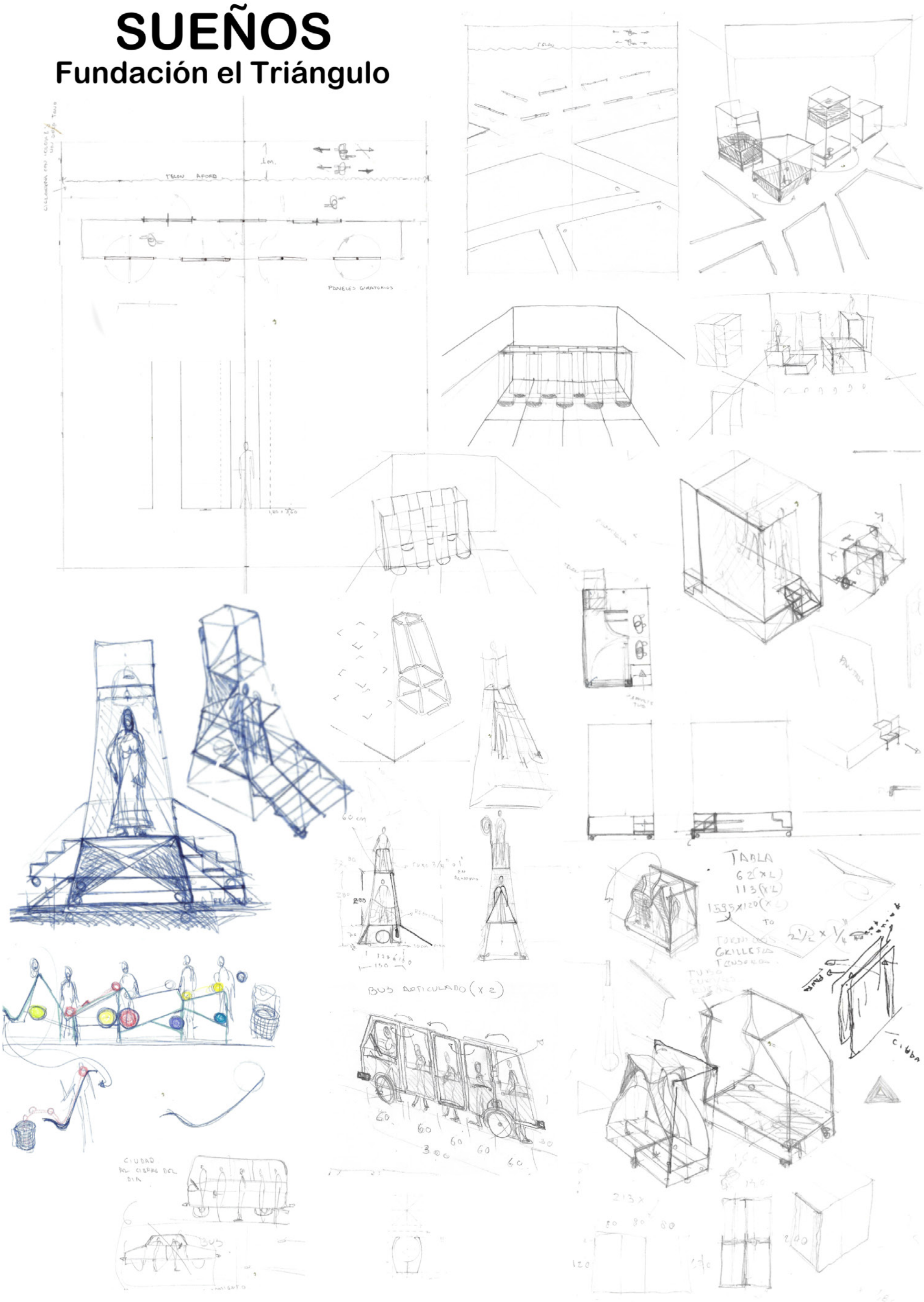
Víctor Hoyos, *Paralelogramo*, 2008. Obra teatral dirigida por Gabriela Ponce.



Víctor Hoyos, *Poroso: cuerpo espcio y sonoridades*, 2014. Este proyecto fue realizado con Josie Cáceres y Jorge Espinosa.



Víctor Hoyos, *Una puerta*, 2010. Coreografía de Jorge Alcolea.



Víctor Hoyos, *Sueños*, 2009. Proyecto de Fundación El Triángulo.



Víctor Hoyos, *Maleta escritorio de Miranda Texidor*. Miranda Texidor es el alterego de la artista Ana Fernández

PROCESO EDITORIAL

Sobre la revista

post(s) solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas. Cada edición propone un eje temático, cuya relevancia en la sociedad contemporánea permite que pueda ser abordado desde la escritura académica formal, como a través de las actividades creativas y artísticas; es un puente entre teoría y práctica.

Secciones

- **Akademos:** investigaciones académicas sobre los temas propuestos por el editor invitado. En ocasiones se incluyen traducciones de textos que no circulen en español. Esta sección pasa por un proceso arbitrado de revisión de pares (*blind peer review*).
- **Radar:** investigaciones que funcionan como un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales que se producen en relación al tema central de la serie. Esta sección pasa por un proceso arbitrado de revisión de pares (*blind peer review*).
- **Link:** reflexión teoría-práctica sobre el tema del volumen escrita por los editores. Esta conversación no es arbitrada.
- **Videre:** presentación de un ensayo o proyecto visual realizado por artistas o seleccionado por curadores. Esta sección no es arbitrada y se realiza por invitación del editor.
- **Praxis:** ensayos y reflexiones sobre la práctica artística escritos en formatos experimentales, entrevistas o testimonios en primera persona. Estos ensayos no son arbitrados y se publican a criterio de los editores de **post(s)**.

Instrucciones

- Todos los artículos deben ser originales, inéditos y no haber sido presentados en otra publicación ni estar evaluados en otra publicación simultáneamente.
- Se reciben artículos entre enero y junio de cada año.
- La convocatoria de cada edición está disponible en la página de la revista
- La revista se publica una vez al año, en el mes de diciembre.
- Se enviarán los artículos a la plataforma OJS de **post(s)**. No se reciben artículos por otros canales.
- Se aceptan artículos en español o inglés enviados en Word.
- La escritura debe seguir la normativa APA.
- Las imágenes deben tener 300 dpi de resolución y tamaño A4. **post(s)** se reserva el derecho de diagramación y selección de imágenes.
- Los cuadros o gráficos deben estar incluidos en el texto en el orden correspondiente, con título y número de secuencia y fuentes.
- La primera página del artículo debe incluir:
    - Título (85 caracteres incluidos espacios en inglés y español)
    - Datos del autor, grado académico, afiliación institucional, email
    - Resumen/abstract (inglés y español) de máximo 500 caracteres incluidos espacios
    - De cinco a seis palabras clave/keywords (en inglés y español)
    - Texto (no evidencia de identidades ni afiliaciones institucionales)

PUBLISHING PROCESS

About the journal

post(s) asks for and publishes articles on empirical and theoretical research, as well as conceptual reflections about professional and creative practices. Each edition proposes a thematic axis whose relevance in contemporary society allows an approach from formal academic writing as well as through creative and artistic activities, it's a bridge between theory and praxis.

Sections

- **Akademos:** academic research about issues proposed by the guest editor. In some occasions, translations of texts that do not circulate in Spanish are included. This section is subject to a blind peer review arbitration process.
- **Radar:** research that acts as a thermometer for transformations or social behavior produced in relation to the main theme of the series. This section is subject to a blind peer review arbitration process.
- **Link:** theoretical-practical reflection about the theme of the particular volume written by the editors. This conversation is not subject to arbitration.
- **Videre:** presentation of an essay or visual project done by artists or picked by curators. This section is not subject to arbitration and is done by invitation of the editor.
- **Praxis:** essays and reflections about artistic praxis written in experimental formats, interviews or first person accounts. These essays are not subject to arbitration and are published by the editors of post(s) discretionally.

Guidelines

- All articles must be original, unpublished and must not appear on any other publication. Likewise they must not be evaluated simultaneously in other publications.
- Articles are received between January and June of each year.
- The call for papers is published in the magazine's webpage.
- The magazine is published once a year in December.
- Articles will be sent to the OJS platform.
- Articles in Spanish or English in Word are accepted.
- Writings must observe APA style norms.
- Images must have 300 dpi resolution, size A4. post(s) reserves the right to set layout design and select images.
- Charts or graphics must be included in the text in adequate order with title, sequence number and source.
- The first page of the article must include:
    - Title (85 characters including spaces in English and Spanish)
    - Author information, academic degree, institutional affiliation, e-mail.
    - A 500 characters (included spaces) abstract in English and Spanish.
    - Five to six keywords (in English and Spanish).
    - Text (without evidence of identity or institutional affiliations).

post(s)



post(s) es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito. Su propósito es reflexionar sobre las discusiones y debates que tienen lugar dentro de y entre los campos comunicacionales y artísticos, tanto a nivel local como regional e internacional.

Los ejes temáticos de **post(s)** se construyen en conjunto entre los integrantes del Comité Editorial y los editores invitados a colaborar con la publicación. Cada edición pone énfasis en la praxis profesional, artística y académica –la creación es un eje aglutinante de esta publicación. **post(s)** publica textos de investigación académica, creando también espacios para formas experimentales y performativas de escritura y producción de conocimiento.

Los artículos de **post(s)** se publican en inglés y/o en español. Además, en cada número se traducen al español textos relevantes para el tema de la edición que circulan únicamente en inglés y que el Comité considera fundamental poner a circular en un contexto hispanohablante.

La publicación tiene como público principal a las comunidades académicas vinculadas a la investigación post disciplinar, y a un público más amplio interesado en comprender las transformaciones de la sociedad contemporánea, vistas desde una perspectiva vinculada a las teorías críticas, los estudios culturales, el criticismo cultural.

post(s) is an annual publication by the College of Communication and Contemporary Arts of the Universidad San Francisco de Quito. It reflects on discussions and debates that take place within and between the communicational and artistic fields, both locally, regionally and internationally.

The thematic interests of **post(s)** are developed amongst the members of the Editorial Committee and guest editors, whom are invited to collaborate with the publication. Each edition emphasizes on professional, artistic and academic praxis –creation is an agglutinating axis of this publication. **post(s)** publishes more traditional academic texts, along with experimental and performative forms of writing and knowledge production.

The articles are published in Spanish and/or English. In addition, each issue includes translations of seminal texts that circulate only in English. Translations are chosen by the Editorial Committee which takes into account both the relevance of the text to the issue's theme, and the importance of sharing influential texts within a Spanish-speaking context.

The main audience of the publication are academics interested in post disciplinary research, and a wider public interested in understanding the transformations of contemporary society, from a critical and cultural studies perspective.

ISSN: 1390-9797
ISBN: 978-9978-68-153-4

9 789978 681534

COCOA. USFQ
COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTES CONTEMPORÁNEAS

USFQ PRESS